



محمد بري العواني

دراسات في أدب ومسرح الأطفال

سلسلة الدراسات (5)

2013

دراسات

في أدب ومسرح الأطفال

البريد الالكتروني: E-mail: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخــراج الفــني: وفــاء الــساطي
تـصميم الغـلاف: نــور الهنــدي

محمد بري العواني

دراسات
في أدب ومسرح الأطفال

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (3)
2013

هذا الكتاب:

كان الأصل في هذا الكتاب أن يكون كتبا، يستقل كل واحد منها بموضوع محدد. غير أن الظروف السيئة التي حاقت ببيتي ومكتبتي وحاسوبي قد ذهبت بكل شيء. ولهذا فقد رجعت إلى ما كنت نشرته من دراسات في بعض المجلات أو ما كنت قد أرسلته عبر البريد الإلكتروني للأصدقاء بهدف استشفاف آرائهم فكانت هذه الدراسات التي ترتبط فيما بينها برابط الأطفال الذين تمت الكتابة لهم من خلال نصوص مسرحية والعمل معهم تلحيناً وإخراجاً، أو من خلال كتابة نقدية مباشرة عن فن من الفنون الأدبية والمسرحية الموجهة للأطفال. وعلى هذا فقد جعلت الكتاب في بابين توزع كل باب منهما على عدة فصول.

أما الباب الأول فقد خصصته لقصص الأطفال التي أبدعتها قاصات سوريات تحت عنوان (**الطفل وشواغل السرد القصصي النسوي- سورية نموذجاً**). وقد كُتِب هذا البحث لمؤتمر المرأة في مدينة سوسة بتونس الذي كان محوره الرئيس الطفل في السرد العربي.

كما تضمن هذا الباب فصلاً حول (**تقنيات السرد الدرامي في مجلات الأطفال- المسلسلات الطويلة نموذجاً**) وقفت فيها عند سماتها الأدبية والفنية نصوصاً ورسوماً. ومن ثمَّ فقد تضمن الباب أيضاً فصلاً حول (**تأثيث الفضاء الفني في شعر الأطفال**)، حيث جعلت من شعر الشاعر العربي السوري **ممدوح السكاف** نموذجاً لذلك باعتبار أنه من جيل الرواد الذين كتبوا للأطفال شعراً بالتزامن مع الشاعر سليمان العيسى لنرى إلى أي مدى حقق هذا الشعر جمالياته الشعرية،

ولنرى مدى فاعليته وأثره في الأطفال في تلك المرحلة المبكرة من ثمانينيات القرن العشرين.

وإذا كان الباب الثاني من الكتاب والخاص بـــ (**مسرح الأطفال**) قد شكل مادة أكبر من حيث كمية الدراسات الواردة فلأن أكثرها كان قد نُشِر في مجلات الموقف الأدبي والحياة المسرحية وجريدة الأسبوع الأدبي، وهذا ما حماها من الضياع النهائي كما حصل لغيرها. غير أن هذه الكثرة التي بقيت تعكس اهتمامي الجاد بمسرح الأطفال نصاً وعرضاً؛ كتابةً ومباشرةَ عمل مع الأطفال أنفسهم على مدى أكثر من خمسة وعشرين عاماً في حمص. كما تعكس من جانب آخر عملي النظريَّ والتطبيقي مع المربين من المنشطين الثقافيين، خاصة ما يتعلق بالنص والعرض المسرحيين؛ إعداداً وتأليفاً وتلحيناً وإخراجاً.

وبعد:

عسى أن تكون هذه الدراسات مفيدة، وأنها ما زالت تحمل في طياتها بعض الحيوية والحماس للعمل مع الأطفال في مدارسهم وأنديتهم ومعسكراتهم ومراكز أنشطتهم من خلال فنونهم الأدبية والمسرحية والثقافية.

المؤلف

حمص 2012

الباب الأول
في أدب الأطفال

الفصل الأول: الطفل وشواغل السرد القصصي النِسَوي العربي (سورية نموذجاً).

الفصل الثاني: تقنيات السرد الدرامي في مجلات الأطفال

الفصل الثالث: تأثيث الفضاء الفني في شعر الأطفال (ممدوح السكاف نموذجاً)

الفصل الأول

الطفل وشواغل السرد القصصي النِّسْوي العربي

سورية نموذجاً

1 ـ المقدمة:

منذ النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين بدا أن الاهتمام بالطفل في الفنون الأدبية العربية قد أثمر عن نتاجات إبداعية كَرَّست نفسها للطفولة بشكل ملحوظ، حتى لقد بات ذلك من اهتمام المؤسسات كوزارات الثقافة واتحادات الكتّاب المختلفة.

غير أن ما يميز هذا الاهتمام هو اتجاه بعض الأدباء نحو الكتابة للأطفال سواء أكان ذلك مسرحاً أم رواية، شعراً أم قصة. الأمر الذي شكل رصيداً طيباً لمكتبة الطفل، على الرغم من عدم خروجِ هذه الكتب من جغرافيتها القطرية كما هو مأمول بحيث يطَّلع عليها أطفالُ وأدباءُ الأقطار العربية الأخرى.

وإذا كانت القصة القصيرة قد استأثرت بالأعم الأغلب من النتاج الإبداعي العربي باعتبار أنها أكثر إثارة للأطفال من بقية الفنون الأدبية الأخرى كالشعر والمسرحية والرواية، فإن هذه القصة قد اتجهت إلى الأطفال من وجهة نظر تعليمية وتربوية، حتى تعاظم هذا الإنتاج ليحتل مكانه بين الفنون الإبداعية الأخرى بجدارة.

لكن المتأمل في هذا النتاج الإبداعي سيرى أن ما تم إنتاجه للطفولة يسير في اتجاهات فنية مختلفة، فهو في أحد تجلياته غزير بقصص الحيوان والطبيعة والأشياء، وهو في بعض منه يكرس الشخصيات الإنسانية كبيرة كانت أم صغيرة. وإذا كان هذا حقاً طبيعياً للمبدع، فإن ما يمكن مؤاخذته هو أن قصص الحيوان تكاد تشكل ما يزيد على ثلثي مكتبة الأطفال، الأمر الذي يضع الباحث في حيرة من أمره وهو يحاول أن يتتبع صور الطفل في هذه القصص.

وإذا حاولنا البحث عن تلك الصور في قصص غير موجهة للأطفال سنرى أن القليل منها تعامل مع شخصيات أطفال دون أن يكونوا رئيسين في حبكة القصة. ومادام هذا الأمر على هذه الحال بالنسبة لعموم المبدعين من القاصين، فإن إبداع المرأة القاصة خارج الكتابة للأطفال سيكون أقل بكثير مما هو مرغوب أو مأمول. ولهذا فإن محاولة البحث عن صور الطفل في إبداعات المرأة العربية سيكون محفوفاً بكثير من الإحباط، ليس لقلةِ أو ندرة شخصيات الأطفال، بل لأن الأطفال- الشخصيات- ليسوا أكثر من أدوار ثانوية. بل لقد تمت ملاحظة أن الأعم الأغلب من هذه الشخصيات يظهر في القصص كنوع من استرجاع أو استذكار لماضٍ بعيد، أعني للشخصية المركزية: الرجل أو الأنثى في وضعيةِ موازنةٍ أو مقارنة أو مشاكلة، أو في وضعيةِ بناءِ سرد يشبه سيرةَ حياةٍ للشخصية في لحظتها الراهنة، الأمر الذي يشكل حدثاً نامياً لهذه الشخصية، وهذا يعني أن شخصية الطفل في القصة مجرد مرحلة، أو آنة، من سيرة الشخصية الكبيرة وبخاصة الأنثوية التي تعاني الآن.

إن التركيز على شخصية الأنثى هنا نتج بالتحديد عن أن البحث يتناول قصصاً أبدعتها نساء كاتبات. وقد تمت ملاحظة أن الأعم الأغلب منهن يكتبن عن مشكلات أنثوية، سواء أكان السرد بضمير المتكلم أم الغائب أم المخاطب.

ولما كان القليل من القصص الموجهة للكبار قد تضمن أطفالاً فإننا قد عمدنا إلى توسيع أفق البحث باللجوء إلى قصص الأطفال المكتوبة بأقلام نسائية، متجاوزين خصوصية التوجه، وخصوصية القارئ الطفل، منطلقين في ذلك من أن قصة الطفل لا تختلف من حيث طبيعتها ووظيفتها عن قصة الكبار، كونها فناً في الدرجة الأولى.

ثمة قضية أخرى هي أن التوجه نحو القصص الموجهة للأطفال سوف يفصح بجلاء عن وجهات نظر القاصات العربيات السوريات بحسب منطلق البحث، بالأطفال والطفولة، وبكيفيات تجلي ذلك في قصصهن.

2 ـ شواغل السرد القصصي الطفلي:

يلفت انتباهَ الباحث في قصص الأطفال ثلاثةُ أمور رئيسة:

الأول: أن الأعم الغالب من تلك القصص ينحو نحو قصة الحيوان والطبيعة والأشياء، أي نحو الأنسنة، وهو اتجاه تعليمي بحت له نماذجه الكثيرة.

الثاني: أن بعض تلك القصص يتجه نحو إبداع سرد مهموم بقضايا الأطفال والطفولة التي تقوم على مجموعة من القيم. وهو اتجاه تعليمي أيضاً لاعتبارات سوف تتم مناقشتها لاحقاً.

الثالث: أن بعض تلك القصص ينحو نحو إبداع سرد يُعْنى بمشكلات الأطفال، وبالتحديد الأطفال المشكلين. كما يمكن للباحث أن يلاحظ من خلال هذه القصص أنها تتجه اتجاهين:

1- **اتجاه يكرس نفسه ككتابة للأطفال**، وهو كثير جداً وبسيط. بل إنه يشكل الأعم الغالب من تلك الإبداعات، وتتوفر منه مجموعات كثيرة، خاصة ما كان على لسان الحيوان أو كان قِيمياً.

2- **اتجاه يكرس نفسه ـ على حياء ـ ككتابة عن الأطفال**، وهو قليل جداً، لكنه مهم. بل ويكاد المرء لا يجد من ذلك إلا قصصاً، وليس مجموعات أو روايات.

وبتأمل الفرق بين اتجاهي الكتابة للأطفال والكتابة عنهم، سنرى أن الاتجاه الأول يكرس نفسه لتعليمية مباشرة ويقدم معلومات ومعارف علمية من جهة، ويشكل مخزناً كبيراً لمختلف القيم واتجاهات التربية. ولهذا تجرأنا منذ البداية وقلنا: إنه أدب تعليمي في شق منه، وتربوي في شق آخر.

أما الاتجاه الثاني ـ المكتوب عن الأطفال ـ فإنه يسيرُ سيراً معاكساً، حيث يدور اهتمامه في الدرجة الأولى على مشكلات الأطفال المتنوعة التي يفصح عنها سلوكهم الاجتماعي الثقافي من دون الإخلال بنظام القيم. لكن الفرق الجوهري بين الاتجاهين هو أنّ الأول يباشر دوره التعليمي التربوي القيمي دون موارية، وهذا مقصود لذاته.

من جهة أخرى فإنّ الاتجاه الثاني ـ الكتابة عن أطفال ـ يعالج مشكلات ينتج عنها فيما بعد قيم كانت غائبة، أو كامنة، أو ضئيلة الحضور والفاعلية، ولهذا فإن قصة المشكلة ـ بما هي قصة نفسية ـ ستفصح عن صور للطفل هي أفضل فنياً مما تفصح عنه قصص الاتجاه الأول ـ الكتابة للأطفال ـ لأن قصص المشكلات تتعامل مع شخصيات إنسانية محددة وسط بيئة اجتماعية محددة، الأمر الذي يكشف عن مستويات متعددة ومختلفة في السرد الفني، وبذلك تكون صور الطفل أكثر نصاعة وأقوى حضوراً وفاعلية وأثراً. و سوف ينعكس هذا على الإجراءات الفنية والأسلوبية لدي بعض القاصات.

جدير بالذكر أن القصة الموجهة للكبار، والتي تتضمن صوراً عن الأطفال، تتفق كثيراً مع الاتجاه الثاني ـ الكتابة عن أطفال ـ من حيث إنها تحتفي بمشكلة طفلية، هي مشكلة اجتماعية بالضرورة، ولهذا فإن هذا البحث سوف يتابع الاتجاهين معاً بهدف تكوين رؤية شاملة لصور الطفل في إبداعات المرأة العربية السورية، لإظهار كيفيّات تجلي هذه الصور من جهة، والإلمام بالمشكلات الطفلية المطروحة التي تشكل معوقات اجتماعية أمام نمو وتطور الطفل كفرد اجتماعي مميز من جهة أخرى.

3 ـ قصص الأطفال التعليمية ـ الأنسنة:

نعني بالتعليمية هنا كلّ قصة مبنية على معلومة أو فكرة علمية، أو قيمة محددة يتم التأكيد عليها أو غرسها في الطفل المتلقي عبر حكاية بسيطة. وقد استطاعت (قصص الحيوان والأشياء) أن تقوم بهذا الدور على أكمل وجه، خاصة بالنسبة للأطفال حتى سن تسع سنوات. ومن المؤكد أن المجموعات القصصية الممثِّلة لهذا الاتجاه كثيرة في كل الدول العربية، سواء أكان الكتّابُ من الرجال أم من النساء.

في هذا الاتجاه تنهض تجربة القاصة (لينا كيلاني)[1] مثالاً نموذجياً باعتبارها صاحبة مشروع واضح بالنسبة لكتابة قصص الحيوان عبر إبداع وإنتاج مجموعات قصصية تشكل سلسلة متصلة ومنفصلة عن بعضها بعضاً في آن واحد. ولينا كيلاني لا تتوانى عن تكريس مشروعها بالإعلان عنه والتنظير له منذ الصفحات الأولى لكل مجموعة، حيث تكتب تقديماً يتضمن عناوين المجموعات مثل (البطة أم الخير ـ الكلب فوفو ـ القطة مياو ـ الديك كوكو ـ السمكة سيرا ـ الغزالة ريم ـ الغراب غاق ـ العصفورة دورا...) إلى آخر المجموعات التي تزيد على خمس عشرة مجموعة. وتعلن الكاتبة عن أملها في أن تكتب قصصاً للأطفال تراعي فيها الأنسنةَ بمفهوم جديد لا يخرج به الكاتب عن خصائص الحيوان الذي يتم الحديث عنه[2].

بل وتذهب الكاتبة إلى الإفصاح عن وعي إبداعي وتربوي من حيث علاقة الطفل بالحيوان، بحيث تظل علاقةُ المحاورة بينهما قائمة، لكن من دون كسر الحاجز بين عالم الطفل وعالم الحيوان باعتبارهما عالَمَيْن مختلفين، وهذا يفيد في أن الطفل ينأى بتفكيره عن أن الحيوان يتصرف تصرف الإنسان، وذلك في رأي لينا كيلاني خطير على الطفل، خاصة في مراحل العمر الأولى. ولهذا فإن الأنسنة بحسب المفهوم الجديد للكاتبة، هي ألا يُسقِط الطفلُ الحاجزَ بينه وبين الحيوان نهائياً كما في قصة (الغراب غاق ـ نفسه ص 8).

ولكي تكرس لينا كيلاني مشروعها الإبداعي ومنظورها النقدي الفني فقد لجأت إلى حيوانات يعرفها الأطفال إما مباشرة من خلال البيئة، وإما من خلال صور وأفلام ورسوم وحكايات.. الخ، حيث تقدِّم حكايةً بسيطة تقوم على حدث واحد لشخصية حيوان لتعزيز أو غرس معلومة علمية عنه.

فالغراب أسود لا محالة ويأكل اللحم، بينما البلبل يأكل الحبوب، وأن صوت الغراب هو النعيق، وهو صوت قبيح. ولذلك قال الناس عنه: (غراب البين) دلالةً

---

[1] لينا كيلاني: انظر مجموعة (الغراب غاق)، وكذلك مجموعاتها الأخرى مثل (الديك كوكو ـ الغزالة ريم ـ السمكة سيرا).. إلخ.

[2] انظر مجموعة (الغراب غاق): لينا كيلاني. ص 7 ـ 8. وزارة الثقافة. دمشق 1995

على الفراق والخراب، وبذلك تعلل الكاتبة مصدر المثل الشعبي، لكنها في النهاية تريد أن تثبت لدى الأطفال القراء أنّ لكل مخلوق خصائص جسدية طبيعية لا يمكن تغييرها على الإطلاق. ولنلاحظ هنا أنّ جميع مجموعات قصص الحيوان لدى لينا كيلاني تنشغل بذلك.

غير أن ما يلفت انتباه الباحث في هذه السلسلة أنها تصطنع في كل مجموعة بطلاً محدداً من الحيوان (غراب ـ سمكة ـ ديك ـ أفعى ـ عصفور.. إلخ) يعيش تجارب متنوعة تشكل له تجربة عامة. هذه التجربة الكلية هي ما تسعى إليه لينا كيلاني لأنها تتضمن موقفها التعليمي الموجه للطفل، ليقيس تجربته على تجربة هذا الحيوان فيتعلم منها ما هو قانون ـ أو نظام ـ طبيعي علمي لا يمكن تجاوزه (كاللون والصوت والطيران...إلخ)، وما هو قانون اجتماعي (كالاحترام والتفكير والصبر والطاعة والإيثار والحب) وغير ذلك مما يتم قوله مباشرة عبر ألفاظ واضحة لا لبس في تعليميتها.

من المؤكد أيضاً أن قصص الحيوان والأشياء والطبيعة على اختلاف تقنياتها ـ و بغض النظر عن الموقف النقدي النظري الخاص بالقاصة لينا كيلاني ـ تهدف إلى تعليم الأطفال خصائص الحيوان أو الأشجار أو الجماد من جهة، وتعليمه ما يجب أن يسلكه أو يقوم به بالامتثال إلى قصة الحيوان نفسه من جهة أخرى. ولعلنا لا نجانب الصواب حين نزعم أن مثل هذا الصنيع ينأى بالأطفال عن خوض تجارب قد تكون مؤذية لهم كما تفعل بعض قصص الخيال العلمي (كالرجل الطائر، والسوبرمان وغيرهما)، لأن لحظة الفصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان يمكن للطفل أن يدركها حال انتهائه من القراءة، لتصبح القصة تجربة ثقافية له وليست تجربة عملية، وهنا بالتحديد تكمن أهمية حضور الحيوان في هذه القصص، بعيداً عن ألفة الأطفال لها وتماهيهم فيها.

ولهذا يمكن الادعاء بأن الأعم الأغلب من قصص الحيوان ينحو هذا المنحى الذي تبدعه جميع قاصات الأطفال أمثال (دلال حاتم ـ نظمية أكراد ـ ضحى مهنا ـ غالية خوجه ـ جمانة نعمان ـ جمانه طه ـ أميمة إبراهيم)، من النساء، أو القاصين الرجال أمثال (نور الدين الهاشمي ـ موفق أبو طوق ـ نزار نجار ـ عبدو

محمد ـ زكريا تامر ـ محمد قرانيا ـ نجيب كيالي ـ عارف الخطيب ـ هيثم يحيى الخواجة ـ محمد سلام اليماني) وغيرهم.

لكنْ.. ومع ما لهذا من صنيع طيب إلا أننا لا نستطيع أن نتبيّن في قصص الحيوان ـ أو الأشياء ـ صور الأطفال بما هم أناس فاعلون؛ أي كشخصيات موضوعة في أحداث وتجارب مباشرة. ولهذا يمكن الادعاء أن القصص التي تتجه نحو الحيوان أو الطبيعة بكل موجوداتها الأخرى والموجهة إلى الأطفال القارئين ـ المتلقين ـ لا تنغمر في توصيف طفل محدد، وهذا يعني من وجهة نظرنا تعميماً وتعويماً. إذ ليس من الضروري أن ينتمي هذا الطفل المتلقي إلى هوية ثقافية تمايزه عن غيره من أطفال العالم، لأن الموضوعات المطروحة تنتمي إلى العلم بكل محدداته ومنجزاته. وعلى الرغم من أن وضع الأطفال المتلقين هنا هو وضع إنساني عام إلا أن هذا النمط من الإبداع يلغي الخصوصية الثقافية، وبالتالي تكون انفعالات الأطفال في هذا الوضع متشابهة برغم اختلاف الجنسيات والجغرافيا واللغات والثقافات، وهذا بطبيعة الحال يعني أن التشابه في الانفعالات ناجم عن انفعالاتٍ علاقاتٍ واحدة للأسباب والنتائج العلمية ولما هو ناجز بالطبيعة؛ أعني بالقوة كما هي حال سلوك الحيوان الطبيعي بعامة. بل إن الأقلَّ الأقلّ من هذه الانفعالات يمنح عاطفة لذيذة تَنتج عن حالات التعاطف مع قضية ما في هذه الطبيعة (كالأرض الجافة ـ الشجرة العطشى ـ النهر قليل الماء ـ الزهرات النائحات ـ الماشية الهزيلة ـ القطة الصغيرة اليتيمة...الخ).

لذلك كله يمكن الادعاء أن الطفل المتلقي هنا يتخذ موقعه بالضرورة خلف الكتاب، وليس داخله دون صورة واضحة له، أي أنه ليس موجوداً فيه كفاعل. وهنا بالتحديد تكون حياديته أكثر حضوراً مما لو تماهى ـ بدرجة أو بأخرى ـ في شخصية طفلية تفعل الآن في النص، أي في زمن السرد وحدثه وبيئته، بغض النظر عما إذا كان الزمن زمناً ماضياً، أو حاضراً، أو مستقبلاً!!

على ضوء ما تقدم يخطر بالبال سؤال مؤرق نابع من تعاطف الأطفال مع مشكلات الحيوان، أو تماهيهم فيها. هذا السؤال هو: هل يمكن عدُّ شخصيات الحيوان أو الأشياء نوعاً من الرمز، وبالتالي هل يمكن عدّها شخصيات إنسانية؟!

إذا كان الجواب بـ(نعم) هلْ يمكن أن نصنِّف هذه الشخصيات "الحيوانية" ضمن قوائم تُظْهِر مشكلاتٍ طفليةً هي مشكلاتٌ ثقافية اجتماعية تتطور دائماً وتتبدل بحسب هذا التطور وهي في حقيقة الأمر تَصْدُر عن طبيعة تختلف عن طبيعة الإنسان اختلافاً كلياً؟!

إن حيواناً صبوراً أو مشاكساً أو عدوانياً أو مسالماً لا يمكن أن يكون إلا كذلك ـ وبالقوة ـ بحسب نوعه وطبيعته.

فـ(الشمبانزي لا يستطيع اكتسابَ مشيةٍ عموديةٍ وتحريرَ يديهِ من وظيفة المشي عليهما، على الرغم من أنه يقلد الكثير من أفعال الإنسان. بل وتَعصى على صغير القرد أيضاً الألعابُ التي ترتدي طابعاً إنشائياً إبداعياً. وأخيراً ينعدم لديه وجود أي مَيْل كان إلى تقليد أصواتِ النطق واستيعاب الكلمات حتى رغم التمرين الاختصاصي الملحّ).[1]

على العكس من الإنسان الذي يمكنه ـ وببساطة ـ أن يعدل من سلوكه بحسب الوسط الاجتماعي والثقافي والمعرفي، إذ يمكنه أن يكون كما هي تربيته، وهذا ما لا يستطيعه الحيوان بالرغم من كل تدجينه أو تمرينه وتدريبه، لأن طبعه هكذا، أي لا يستطيع أن يتدخل فيه لتغييره بإرادة واعية وعقل متعلم ومثقف.

بل إن عالمة النفس السلوكية السوفيتية **(موخينا)** تذهب إلى أبعد من ذلك حين ترى..

(أن تركيبَ الدماغ والظروفَ المُعِينةَ للحياة، والتربيةَ، ضروريةٌ كلُّها لكي يصبح الإنسان إنساناً).[2]

غير أن الحيوانات تفارق ذلك كله استناداً إلى طبيعة وسمات سلوكها. إذ:

(إن سماتِ سلوك القرود تقبع بدرجة كبيرة في دماغ الحيوان ومحدَّدة سلفاً بالوراثة. أما سمات السلوكِ البشري والصفات البشرية فلا وجود لها في دماغ الطفل).[3]

---

[1] نشأة الشخصية: موخينا. ص 12 ـ 13

[2] نشأة الشخصية: نفسه ص 15

[3] نشأة الشخصية: نفسه ص 15

وذلك لأن قسماً كبيراً من المادة الدماغية لدى الحيوان قد أصبح مشغولاً، أي ممتلئاً بالمورثات، عند لحظة الولادة، وقد تثبّتت ـ وإلى الأبد ـ آليات الغرائز بما هي أشكالُ السلوك المنقولة بالوراثة. على العكس تماماً من الإنسان الذي يملك إمكانية اكتساب ما تعطيه ظروف الحياة والتربية، بسبب المرونة الخارقة وقابلية التعلم لديه، وهذه إحدى أهمّ ميزات الدماغ البشري التي تميزه عن دماغ الحيوانات كافة[1].

وإذا كانت شخصيةُ الطفل وصورُها في هذه النماذج من القصص غائبةً تماماً، فإن القصص نفسها، والتي على هذه الشاكلة، تعيد إنتاج نمط حكائي سردي واحد، وحبكة واحدة، وحدث واحد مهما تعددت شخصيات القصة: (غراب، هرة، شجرة، عصفورة، نهر، كلب...الخ). غير أنها في الأعم الأغلب شخصيات قليلة العدد. وهذا يعني أن جميع الشخصيات على اختلاف أسمائها متشابهة بفضل طباعها الثابتة، بالرغم من بعض النظريات التي تعلن عن إمكانية جعل العدواني من الحيوان غيرَ عدواني. فإذا ما أضفنا أن الهدف الرئيس من هذه القصص هو تعليم الأطفال بعضَ خصال وخصائص الحيوان والنبات والطبيعة، فإن الوصول إلى هذه الأهداف يستدعي تقنيات سردية تكاد أن تكون واحدة، وأن مصائرها النهائية واحدة، بل يمكن الادعاء بثقة أن الحدث القصصي في قصص الطبيعة مثل (الأشجار ـ الأزهار ـ الأنهار..الخ) ساكن، ثابت، لعدم إمكانية تحرك الشجرة مثلاً خارج أرضها[2].

4 ـ قضايا ومشكلات الطفولة:

ونعني بذلك الحالات السلوكية التي يتبدى فيها الأطفال في علاقاتهم بالمجتمع المحيط بهم، سواء أكان المجتمع أطفالاً مجايلين لبعضهم بعضاً، أم كان المجتمع كباراً من الآباء والأمهات والإخوة والأغراب.

ولسوف ندّعي مباشرة أن قصص هذا الاتجاه تزخر بصور متنوعة وباهرة وهي ترصد الطفل في ممارسته تجربةَ مشكلته أو قيمته، سالبةً كانت هذه التجربة أم

---

[1] نشأة الشخصية: نفسه ص 15

[2] انظر مثلاً مجموعة (رحلة الأمل): لينا كيلاني. ومجموعة نظمية أكراد (الحصان الأزرق).

موجبة. لكنّ ما هو جدير بالإشارة إليه هو أنَّ بعضاً من القصص يكرِّس حبكتَه لصورتين طفليتين، سالبة وموجبة، تصطرعان فيما بينهما لتحقيق هدف ما، في ختام القصص. ومن المؤكد أن هذا الأسلوب أكثر إثارة وتشويقاً وإمتاعاً وإفادة للأطفال القارئين من جهة، ولإظهار أسباب وأبعاد المشكلات المطروحة من أجل إزالتها بهدف تنمية طفل معافى من كل شائبة. ولهذا فقد تم النظر إلى العديد من المجموعات القصصية الموجهة للأطفال أو للكبار والتي تضم شخصيات طفلية كأدوار رئيسة فاعلة تعيش تجربتها، وبالتالي فقد تم تصنيفها وفق نموذجين:

النموذج الأول: ينطوي على جملة القيم الموجبة التي يجب أن تتوافر في كل إنسان طفلاً كان أم كبيراً وهذا شاغل تعليمي قيمي.

النموذج الثاني: ينطوي على مشكلات يعاني منها الأطفال. وهي مشكلات سالبة يتم إظهارها وتكبيرها بهدف التخلص منها واستبدالها بقيم موجبة. وهذا شاغل تربوي.

أولاً ـ الشاغل التعليمي القيمي:

يمكن الادعاء بكثير من الثقة والاطمئنان أن الكاتب العربي لم يتوان عن الانغمار في قضايا الأمة العربية التحررية، وفي مقدمتها قضية فلسطين المغتصبة، ولهذا فإن من النادر أنْ لا نجد كاتباً قد أبدع قصة ـ أو أكثر ـ عن بطولات شعب فلسطين العربي، وبخاصة أطفال الحجارة. الأمر الذي يقود إلى إكبار هذا الموقف القومي الإبداعي. ولهذا فإن نموذج الطفل البطل سيكون على رأس هذه النماذج:

آ ـ نموذج الطفل العربي البطل المقاوم:

تجدر الإشارة بداية إلى أن الموضوع الفلسطيني قد شغل الأدباء العرب جميعاً. ولكنّ ما تَمَّتْ ملاحظته هو أن انشغال أدباء الأطفال قد انصبّ على جانب واحد هو المقاومة بأي شكل من أشكالها انطلاقاً من وعي مصير الشعب العربي الفلسطيني المشرد، أو الذي يرزح تحت الاحتلال. ووعي المصير هذا منوط داخلياً بفعل المقاومة المسلحة اليومية. وقد سيطر هذا الموضوع على الأعم الأغلب من القصص التي تمّ إنتاجها للأطفال العرب بعامة. وهو موضوع — كما نرى ـ ضيق

الزاوية لأنه يَحْصر الأطفال والشخصيات في شأن واحد، وحيد، على الرغم من اتساع موضوعات القضية الفلسطينية الاقتصادية والتربوية والسياسية والأخلاقية والدينية وغير ذلك مما يسهم في تكوين المجتمع الفلسطيني المتكامل. ولكنّ العذر بالنسبة لأدباء الأطفال أنهم أوْلوا موضوعةَ المصير والوجود أهميةً قصوى في قصصهم لتقديم نماذجَ لأطفالٍ أبطال يَعون قدراتهم ومسؤولياتهم في محيط مجتمعاتهم الصغيرة والكبيرة.

ولقد قدمت ثورة الحجارة العظيمة أبهى نماذج البطولة التي أنجزها أطفال فلسطينيون في مواجهة قوات الاحتلال المدججة بمختلف الأسلحة الفتاكة. ولهذا كان نموذج الطفل الفلسطيني المقاوم مبرَّراً من الناحية الأخلاقية والسياسية والأدبية، على الرغم من أنّ هذا الموضوع يجعل الأعم الأغلب من تلك القصص يشبه بعضه بعضاً. ولكننا سنرى أن هؤلاء الأدباء سوف يختلف الواحد منهم عن الآخر من حيث السرد والمعالجة واللغة وإنْ كان الموضوع واحداً.

في مجموعتها القصصية (**الحلم والمستقبل**)[1] للقاصة لينا كيلاني والموجهة إلى الأطفال، تحتل قصتا (**رنا البردانة**) و(**بين الجِدِّ واللعب**) مكانين بارزين في المجموعة من حيث علاقتُهما بمقاومة الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين العربية، حيث تُظْهِر الكاتبةُ الدور البطولي للأطفال في النضال بالحجارة مقابل الأسلحة الفتاكة التي يستخدمها الجيش الإسرائيلي. ولعل ما هو لافت للنظر هنا، وفي كل القصص التي استلهمت فعاليات هذا النضال وهذه المقاومة، أن فعل البطولة ليس فعل مغامرة، بقدر ما هو فعلُ مصيرٍ ووجود. وهذا يعني أن تقديم الدور البطولي للأطفال ينهض على وعي تام بالدور النضالي، من دون تهويلٍ، أو تحويلِ الفعل إلى ما هو خارق وخارج عن المألوف، رغم أن كثيراً من تلك الأفعال أدهش العالَمَ، وجعل من كلمة الانتفاضة مفهوماً عالمياً يتم تداوله بلفظه العربي من دون أدنى تحوير أو تعديل.

---

[1] مجموعة (الحلم والمستقبل): لينا كيلاني. قصة (رنا البردانة) من ص 17 إلى ص 21.

إن الطفلة العربية الفلسطينية (رنا) يتيمة الأم ترى بأمِّ عينيها كيف قتل الصهاينة ابن عمتها. ولهذا قررت أن ترشقهم بالحجارة. ولكي تفعل ذلك كان لابد من أداة تمكّنها من جمع الكثير من الأحجار وبما يشكل مستودع ذخيرة، فعمدت إلى ارتداء معطفها الشتوي برغم حر الصيف اللاهب. وحين نزلت إلى الشارع ملأت جيوب المعطف، ثم مزقت بطانته لمزيد من الحجارة، لتسير فيما بعدُ متثاقلة أمام الجنود الإسرائيليين الذين اعترضوا طريقها. وعلى الرغم من ارتباكها فإنها أعلنت لهم أنها ذاهبة إلى زيارة خالتها المريضة الساكنة قرب السور. وحين يسألها الجندي عن سبب ارتدائها معطفاً شتوياً في الصيف لا تتردد في الإجابة بأنها بردانة ومصابة بالحمى[1]. بل إنّ (رنا) على يقين من قدرتها على الهرب فيما لو حاول الجنود الإمساك بها. لكنهم تركوها تبتعد برغم عدم ثقتهم بها كثيراً، متذرعين فيما بينهم بأنها قد تكون مصابة بالحمى أو بلوثة في عقلها[2].

هي حيلة بسيطة إذن. لكنّ ما هو أصيل في (رنا) هو تلك الشجاعة وذاك الوثوق بالنفس والقدرة على الفعل، ونصاعة التفكير والتدبير بعيداً عن كل افتعال حركي أو لغوي أو حكائي. حتى الأطفال هنا في فلسطين المحتلة لا ينقصهم الذكاء ولا الجرأة لخداع عدو غاصب ومجرم. وما إن تصل (رنا) إلى السور حتى تُفْرِغَ حجارتها وتقذفَ بها الإسرائيليين والفرحُ يغمرها، إلى أنْ يمسك بها من رقبتها جندي يُفاجأ بأنها الفتاة التي سمح لها بالمرور.

لا تستسلم القاصة (لينا كيلاني) لهذا المصير المنطقي في الحبكة، بل تفتّق منه مصيراً بطولياً آخر يقوم على حيلة ثانية أكثر بساطة، ولكنها حيلة أثبتت فعاليتها. ففي حين طلب منها الجندي أنْ تسير معه فإنها انحنت بهدوء لتتناول معطفها عن الأرض. وفي اللحظة نفسها انحنى الجندي ليمنعها من ذلك ففاجأته بحجر على رأسه، وهو الحجر الأخير من سلاحها، لتفِرَّ هاربة، تاركةً إياه يغرق في دمه

---

[1] مجموعة (الحلم والمستقبل): نفسه ص 91

[2] مجموعة (الحلم والمستقبل): نفسه ص 20

وصراخه. وحين سأل أصدقاءه عن فتاة بمعطف شتوي هزئوا منه لأنه من غير المعقول أن يرتدي أحد معطفاً في عزِّ الصيف[1].

أما قصتها الأخرى (**بين الْجِدِّ واللعب**)[2] فتحكي حكاية مجموعة أطفال يلعبون في بيت لهم وهم يتمثَّلون نماذج أطفال من فلسطين يجمعون الحجارة والعصي والحبال والزجاجات الحارقة لمقاومة الصهاينة، ويتخيلون أنهم يسمعون وقع أقدام الجنود الإسرائيليين القادمين فيطلب أحد الأطفال الذخيرة لإطلاقها عليهم. وحقيقة الأمر أن القصة تتكلم عن أطفال خارج فلسطين، وما يفعلونه هو تقمصٌ لأدوار أطفالٍ فلسطينيين أبطالٍ، وأن لصاً تسلل إلى القرية ليسرق هذا البيت فسمع ما تحدثَ به الأطفال، فتوهَّم أنهم سمعوا وقع خطواته وأنهم سوف يطلقون عليه النار، فولَّى هارباً.

وعلى الرغم من أن هذه القصة تقوم في حبكتها على تقمص أدوار تمت ملاحظتها في التلفاز لأطفال الحجارة، إلا أن الإسقاط فيها واضح جداً، فالرجل الشرير (اللص) يماثل اللص الصهيونيّ المغتصِب لفلسطين العربية، والأطفال اللاعبون عرب، مثلهم مثل الأطفال الفلسطينيين العرب، مستعدون لممارسة فعل المقاومة والنضال في سبيل التحرير والحرية.

إن (لينا كيلاني) تقدم صوراً غاية في البساطة، تحولت إلى نماذج للبطولة ليس فقط بأفعالها، ولكن بذكائها وفطنتها وقدرتها على التكيف أيضاً. وإذا كانت قصة (رنا البردانة) فعلاً مباشراً لفتاة فلسطينية مقاومة، فإن قصة (بين الجِدِّ واللعب) تشكل نموذجاً لأحلام الأطفال العرب في القيام بدور بطولي، هو الحلم بالتحرير، دون مبالغات أو مواقف خارجة عن المألوف.

تواكب القاصة (**ضحى مهنا**) في قصتها (**ثوب هلا الوسيع**)[3] ما يجري في فلسطين المحتلة من خلال نموذج الطفلة (هلا) ونماذج الأطفال المقاومين (عيد ـ بشير

---

[1] مجموعة (الحلم والمستقبل): نفسها. قصة (رنا البردانة) ص 21.

[2] مجموعة (الحلم والمستقبل): لينا كيلاني ـ قصة (بين الجِدِّ والهزل) من ص 39 إلى ص 40.

[3] مجموعة (قالت الشمس للعصافير): ضحى مهنّا. من ص 29 إلى ص 50.

ـ الفدائي ـ الأم) وحركة الجنود الإسرائيليين الذين يجوبون الحارات والشوارع مدججين بالسلاح.

إن (ضحى مهنا) لا تكتفي بنموذج الطفل الواحد، بل تقدم مجموعة أبطال لتنجز قصة مركبة ومعقدة وعلى صفحات كثيرة وعبر حكاية جميلة مشغولة بإتقان، تتناسب فيها الحركة والحبكة المتنامية بسبب تعدد الأحداث والشخصيات المتنوعة والمختلفة نفسياً ضمن خط الحدث الرئيس، الذي يقوم على فعل المقاومة العربية للاحتلال الصهيوني. وسوف نلاحظ هنا أن (هلا) تتحرك بين شخصيات أكبر منها سناً من دون الإفصاح عن عمر كل شخصية ما عدا شخصية بشير ذي الاثني عشر عاماً، حيث يتوتر الحدث حين يهبط فجأة شابٌ ملثَّم إلى دار (هلا) ينزف دماً. ومن المؤكد أن الأم ـ المشلولة ـ سوف تسارع إلى حيلة لستر الفدائي عبر لعبة استبدالٍ وتغيير في الشخصية، لأن الصهاينة يطاردونه. وحين حضر الإسرائيليون وجدوا امرأة مستلقية على الأرض، وامرأة على كرسي المشلولين. فتمَّ بذلك إنقاذ الفدائي.

تشكل حادثة اعتقال (بشير) وضربه بسبب أخيه (عيد) الفدائي منحنى ممتازاً لانقلاب الشخصية برغم صغر سنه، وهاهو الآن يوصل القمصان ويأتي بأجر تصنيعها إلى أمه رافضاً شراء كرة للعب. لقد أصبح في داخله كبيراً، يتأمل الكثير من المواقف.

لا تنسى (ضحى مهنا) شخصية (هلا) بطلة القصة وتطورها، فهي حاضرة دائماً كعاملة نشيطة في البيت. وحين نشرت الثياب المغسولة على الحبل وكان منها ثوب أمها الفلسطيني التقليدي، قالت أمها لها: **(اِلبسيه يوم تتحرر فلسطين وارقصي به)**[1] فتجيب هلا **(إنه كبير عليّ يا أمي)**.

تبدأ شخصية بشير بالتبدل وهو يفكر بالاحتلال وبالفدائيين وبأخيه (عيد) الفدائي. وما هي إلا أيام ويعود (عيد) شهيداً ليلحق بأخيه الشهيد، ولِتلبس هلا ثوب أمها الفلسطيني.

---

[1] **مجموعة (قالت الشمس للعصافير): نفسه. قصة (ثوب هلا الوسيع) ص 41**

تتطور شخصية بشير بهدوء وعمق..، إنه الآن يختار حجارة مسننة كالمنشار، ويجعل من مطاط سراويله الداخلية نقّافات تقذف الحجارة المسننة المشرشرة وهي تصيب الإسرائيليين فتدميهم، لكنه سقط أخيراً شهيداً برصاصة غاشمة. وهاهي (هلا) تلبس مرة أخرى ثوب أمها الفلسطيني الوسيع صارخة في جنازة أخيها بشير: الويل لكم يا قتلة يا أشرار... اليوم ستلد جارتنا طفلاً نسميه بشيراً. وستلد الأخرى (منى) و(سنا)[1]. ثم تقول: (**غداً سأتزوج وألِدُ لفلسطين نجماً وشمساً وربيعاً**)[2].

ها هنا قصة يُزَجُّ أبطالها في تجربة المقاومة والاستشهاد؛ تجربةٍ تخرجهم من طفولتهم لتدخلهم في تجربة الكبار، وهم ما زالوا صغاراً؛ أطفالاً شهداء وأمهات صغيرات، والمقاومة مستمرة تقدم الغالي والرخيص.

إن (ضحى مهنا) تقدم لنا عائلة منتجة للأبطال الشهداء من الفتيان والأطفال وهم مشغولون بوعي قضية فلسطين، وبدورهم في التحرير، دون التفريط بدورهم الاجتماعي في العمل اليومي. ولقد أنجزت ضحى مهنا ـ عبر حبكة نامية وحدث صاعد وصراع نفسي متألق لدى بشير ـ قصتها بحنان بالغ، وهي تحتفي بأسرة متعاطفة، متحابة، متماسكة، غيرية، ومن ثم أفردت القاصة مساحة درامية ممتازة لشخصية بشير وصراعه الداخلي، ونمو وعيه بالمقاومة وهو ابن اثني عشر ربيعاً.

لذلك كله سوف نلاحظ أن نماذج (ضحى مهنا) الطفلية البطلة، لا تقوم بأفعال خارقة ولا بمغامرات بهلوانية، بل تقوم بما هو عادي في النضال والمقاومة. لكن ما هو غير عادي أن إرادة الاستشهاد أكبر من كل قوى الاحتلال وهذا ما لم يفهمه المحتلون حتى الآن. إن ضحى مهنا تتعامل مع شخصياتها وهي قيد الإنجاز، فإذا هي متعددة المستويات ومتنوعة أساليب العمل والتفكير، تنمو وتتطور بنمو الحدث والسرد والحبكة، لكنها تلتقي جميعاً على الفداء من أجل فلسطين.

---

[1] **مجموعة (قالت الشمس للعصافير): ضحى مهنا. قصة (ثوب هلا الوسيع) ص 50.**

[2] **مجموعة (قالت الشمس للعصافير): نفسه ص 50.**

أما القاصة (**ليلى صايا سالم**) فتقدم لنا قصتها (**أوراق من الأرض المحتلة**)[1] بأسلوب المذكرات، يكتبها بطل القصة الفتى وهو يتدرج في تجربة انخراطه في المقاومة الفلسطينية. وعبر هذه التقنية تؤكد القاصة حق الطفل العربي الفلسطيني في وطن آمن، وحقّه في الحرية وفي التعلم وفي الدفاع عن وطنه وتحريره، دون أن تنسى في المقابل ما على هذا الطفل من واجبات مثل واجب حب الوطن وواجب الدفاع عنه، وواجب انتزاع الحرية، وواجب التكتم على حركة النضال الوطني التحرري الفلسطيني. والملاحظ هنا أن تجربة الطفل تقوم على الانغمار في الهم الوطني القومي، وبالتالي فإن مجموعة القيم المطروحة تنسجم مع الموضوع نفسه، ومع مضمون النضال الوطني القومي التحرري.

تؤمِّن القاصة عبر التلخيص والاختزال في زمن السرد القصصي نقلات وافية لنمو الشخصية منذ ما قبل المدرسة وحتى سن الخامسة عشرة التي تنتهي بها الورقة الخامسة، فإذا بالطفل ينمو مع نمو وعيه بقضية فلسطين. وهو نموٌّ أيضاً لخبرته ومعاناته من خلال علاقاته بأبيه وأخيه الفدائي، ومن خلال أحداث نضالية تجري في فلسطين بين المقاومة الفلسطينية والإسرائيليين الصهاينة.

تبدأ قصة (**أوراق من الأرض المحتلة**) وبحسب سير المذكرات بتعلُّم تعميم مفهوم الأم وإسقاطه على فلسطين، ومن ثم كتابة اسمها على الجدران، ثم الانخراط في المقاومة. وتنجح ليلى صايا سالم جيداً حتى حين تصوغ الرسائل ـ المذكرات ـ على النحو التالي:

1- **الوعد:** وهو حب الطفل لوطنه.
2- **الدرس الأول :** هو تعميم صورة الأم في المدرسة على الوطن فلسطين.
3- **الكتابة :** هي فعلُ ممارسةٍ عملية لالتصاق فلسطين كمفهوم مجسَّد بالعين واليد واللسان والعقل والروح، مما يفصح عن معاناة مركبة.

---

[1] **أوراق من الأرض المحتلة : ليلى صايا سالم. منشورات منظمة طلائع البعث. دمشق.** 1978.

4- **المطاردَة:** وهي تجربة الطفل في الانغمار بالعمل الفدائي من خارج الممارسة المباشرة، ثم الانخراط المباشر في مواقف متتالية عبر اعتراض الطفل لجنود صهاينة يطاردون فدائياً، بهدف إنقاذه، ومن ثم تعرُّضِ الطفل للاعتقال والاستجواب.

5- **المهمة:** حيث يصبح الطفل فدائياً وقد أصبح عمره خمس عشرة سنة يؤدي واجبه في الكفاح والنضال، ويمارس حقه في انتزاع حرية وطنه. وهنا لا بدَّ من ملاحظة أنَّ القاصة لم تمنح بطلها اسماً محدداً، بل سمتّه "الفتى". بل هو الذي سمى نفسه كذلك وهو يكتب مذكرات تجربته. ولعل الهدف من ذلك هو إفساح المجال لتعميم هذا الفعل على كل الأطفال المجايلين له، بحيث تصبح هذه الأوراق الخمس معبرة عن كل قارئ أو مقاوم صغير، ولذلك كان ضمير المتكلم الأكثر تعبيراً عن هذه السمة.

تَسْنُد (ليلى صايا سالم) نموَّ تجربة الطفل ـ الفتى بكثير مما يلزم الشخصية لتكون بصيرة بما تفعل بدءاً من البسيط إلى المركب من الأحداث، وبما ينسجم ويتناسب مع تطور المعرفة فالوعي المجرد، ولهذا لازمت القاصة بين العلم والمعرفة والممارسة النضالية، ليتشكل الوعي بالوطن المغتصب فلسطين، ولتثبّت صورةَ فلسطين بكامل صفائها ونقائها، عبر فعل إنساني نقي باهر في الدرجة الأولى هو فعل المقاومة. ولهذا يمكن الادعاء بثقة هنا ـ وفي الأعم الأغلب من قصص المقاومة الفلسطينية ـ أن الطفل لا يُعامَل مباشرةً معاملة الكبار، بل يتاح له زمن واقعي ونفسي وبيئة اجتماعية للنمو جسدياً وعقلياً وروحياً بحيث تكتنز تجربته ومعاناته وتتأصل أصالةَ فلسطين المغتصبة.

وإذا كانت (ليلى صايا سالم) قد مزجت ببراعة بين ما هو حق وما هو واجب عبر تجربة الطفل المقاوم، لتصوغ طفلاً نموذجياً في هذه الظروف تحديداً، وليكون نموذجاً للأطفال الآخرين، فلقد فعلت ذلك كلٌّ من لينا كيلاني في قصتها (رنا البردانة) وضحى مهنا في قصتها (ثوب هلا الوسيع) بغض النظر عن طبيعة كل قصة، وهذا ما يمنحنا إمكانية الادعاء أنّ قصص البطولة والمقاومة تهدف إلى إبداع

نموذج طفلي إنساني مقاوم ومناضل عبر مراكمة الخبرات والتجارب والمعلومات لِيَنْتِجَ بطلٌ نوعي، مصداقيته معاناة وطنه بكل ما فيه وما يقع عليه من اضطهاد واستعمار استيطاني ومحو هوية ووجود، وبالتالي فإن مصداقية الشخصية الطفلية محددة بهويتها الثقافية.

ب ـ الطفل الحالم:

نقصد بمفهوم (الحالم) هنا الطفلَ الذي يبني واقعه على تحقيق أمنية أو أمنيات يرغب هو ـ أو أهله ـ بها. وسوف يلاحظ المرء بسهولة كميات القصص التي اشتغلت على الأماني والأحلام الخاصة بالأطفال، بما هي رغبات مستقبلية.

تشتغل القاصة العربية بأناقة على هذه الموضوعة وتتعاطف معها بحنان بليغ الأثر. فـ(لينا كيلاني) تخصص مجموعة كاملة بعنوان (الحلم والمستقبل) بتوليف مقصود لذاته ولعلاقة المفهومين بعضهما ببعض، لأنه لا مستقبل بلا حلم، ولا حلم بلا مستقبل، مما يسفر عن وعي القاصة بجدلية العلاقة بينهما، وهذا ما سوف يوفر لها منطقاً سردياً شفافاً وصادقاً وواقعياً من جهة، ويسهل لأبطالها الأطفال الحالمين حيوية وحركة باهرتين. وبملاحظة عناوين قصص المجموعة سنكتشف مضامين القصص نفسها، كما في قصة (الحلم والمستقبل) التي تتحدث عن أخوين يحلم كل منهما بمصير يستهويه، وقصة (حكاية البنات الثلاث) وما يحلمن به، وقصة (قوة الحياة) حيث يتداخل الحلم بالواقع، وحيث تقوم القاصة بالمزج بين الحلم والوهم لتعلن في نهايتها انتصارها للعمل بما هو قوة الحياة الحقيقية وليس الأفعال السحرية الخارقة. أما قصة (طائرة سلمى الورقية) فتعنى بحلم الحرية، حريتها الشخصية، التي تقرر بموجبها ماذا سوف تكون، (قائد طيارة ـ طيراً)، وربما نوعاً من استكمال الدراسة المرغوبة.

إن لينا كيلاني تبدع لكل قصة مناخها الاجتماعي الحامل لها، وهذا أمر محمود كونه لا يترك أبطالها الأطفال يتحركون في فراغ. إن حلم سلمى بالطيران يتحقق على أرضية إكمال تعليمها خارج قريتها، وهذا يقودها إلى ركوب الطائرة للسفر مع خالها إلى مغتربه، ثم العودة من جديد إلى الوطن لمتابعة الدراسة مع أبناء خالها. إنها أحلام، ولكنها تتحقق على هذه المرجعية الاجتماعية السليمة.

أما القاصة (**غالية خوجه**) فتقدم بطلتها الصغيرة ساندي في قصة (**أين أمي**)[1] وهي تحلم بزيارة ساحرةِ سندريلا لتقدم لها هدية لأمها في عيدها، كما فعلت صديقاتها الموسراتِ في عيد الأم.

تقود (غالية خوجه) الحلم إلى أقصاه حيث تتمادى ساندي في حلمها وتنادي الساحرةَ التي تظهر لها خارجةً من أوراق حكاية سندريلا. لكنّ القاصة لا تتمادى في تكريس الفعل الخارق، بل تجعل الساحرة داعمة لعناصر الواقع البشري، لتصبح علبةُ ألوان ساندي سحراً فتاناً، فتكتشف ساندي أن ما ننجزه بأيدينا من الفن هو أعظم هدية نقدمها لمن نحب. بل إنه يجلب لنا نقوداً تمكننا من شراء حاجياتنا.

إن (غالية خوجه) تمزج ببراعة فائقة بين الحلم والواقع عن طريق الفعل الفني الإبداعي وهي تسخّر المأثور الشعبي العالمي ـ حكاية سندريلا ـ لتأكيد فاعلية الحلم من جهة وفاعلية العمل الإنساني من جهة ثانية، لكنّ ما هو جميل هنا هو احتفاء الطفولة بالأمهات عن طريق الإبداع الذاتي العظيم.

في قصتها (**الناي والحورية**)[2] تقدم لنا غالية خوجه فتاة صغيرة تحلم بأنْ تكون مهمة أكثر مما هي عليه الآن، كتلميذة مجدة وعاملة ممتازة، وعازفة ناي رائعة. وهكذا يتدفق حلمها بظهور حورية البحر التي تقودها في رحلة إلى أعماق البحر بدعوة من الأصداف والحوريات اللواتي كنّ يسمعن ألحان الفتاة لمعرفة حلمها عبر تجربة صعبة ومخيفة. وإذا كانت (غالية خوجه) تهتم بتفصيلات المغامرة البحرية السحرية، فإنها تهتم أيضاً بالتفصيلات النفسية لبطلتها الصغيرة، وتدعمها بما يخفف عنها هلعها من التحجر في قاع البحر، ثم لتجعلها تكتشف أن حلمها يتلخص في (قلم) كاشف للغش والنفاق وغير ذلك.. ليتمَّ التأكيد على العمل والجد والدرس، والتأكيد على كل القيم النبيلة باعتبارها الأحلامَ العظيمة.

---

[1] **مجموعة (الفصول المجنونة): غالية خوجه. من ص 21 إلى ص 30.**

[2] **مجموعة (الفصول المجنونة): نفسه من ص 31 إلى ص 45.**

إن (غالية خوجه) حريصة في قصتيها السالفتين على تتبع الوضع النفسي لأبطالها الحالمين لتكشف فيهم عن رجاحة عقلٍ وجرأةٍ وروحٍ مغامرة صافية شفيفة شفافية الطفولة.

في الاتجاه نفسه تكرس القاصة (أميمة إبراهيم) عدداً من قصصها لأحلام جميلة في مجموعتها (**كيف صارت الأحلام حكايا**)[1]. فهنا طفلة تعشق أضواء النجوم في السماء وتكلمها. غير أن الطفلة في الحقيقة تخاف العتمة كما في قصة (**نجمتان**)[2].

في قصة (**علبة الأحلام**)[3] تحلم الطفلة ببيت صغير، جميل، سقفه من القرميد الأحمر.. إلخ. غير أن هذا الحلم يغيب مرة، ويحضر أخرى، والنفس الصغيرة الصافية تلوب بين تيارين من الغياب والحضور، أي الرغبة وعدم التحقق، ولهذا تحتاج الطفلة إلى علبة للأحلام، كما هي حصالة النقود، تبثها مكنونات نفسها. لكنها تكتشف في النهاية أن ما يحقق أحلامها ليس التفكير المجرّد والنظري، بل هو الكتاب.. بما فيه من علوم وفنون وآداب وعقائد.

غير أن (أميمة إبراهيم) تعرض في قصتها (بحر وحلم)[4] حُلُمَ طفل معوقٍ بالشلل. وقليلة هي القصص التي لامست عن قرب هؤلاء الأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة. إن مهنداً بطل القصة يحلم بامتطاء الشمس ليعوم معها في البحر فيتعلم السباحة. وعلى التوازي تقدم القاصّة الطفلةَ (حنين) يتيمةَ الأم وهي تحلم بالبحر حضناً للشمس. وبذلك تعزز القاصة هنا حلماً تعويضياً لكل من مهند المعوق الذي يستعيض بركوب الشمس عن الدراجة أو الحصان أو غيرهما، و(حنين) اليتيمة التي تستعيض بحضن البحر الدافئ عن حضن أمها الذي افتقدته. وهنا تَبرز لدى أميمة إبراهيم سمةٌ طيبة هي أن أحلام (مهند) و(حنين) تُعاش من دون ألمْ.

---

[1] كيف صارت الأحلام حكايا: أميمة إبراهيم.

[2] كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه. قصة (نجمتان) ص 43.

[3] كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه. قصة (علبة الألوان) ص 50.

[4] كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه. قصة (بحر وحلم) من ص 91 إلى ص 93

وإذا كانت قصة (**قمر وأمنيات**)[1] تقدم لنا أيضاً ثنائية متوازية لطفلين هما (حيَّان) الحالم بالطيران، بما هو حرية، و(جنى) التي تحلم بالنور الدائم. ويتحقق حلما الطفلين عن طريق القمر، إلا أن القاصة لا تتمادى على العلم وعلى سنة الكون. ولهذا كان لابد من وضع (جنى) في مأزق الليل الدائم وهي تسافر مع القمر، لتكتشف أن الناس الآخرين في البلاد الأخرى يحتاجون إلى النور، فتكون الشمس للجميع بحسب التوزيع الطبيعي العادل. أي بحسب العدالة الإلهية.

إن ما هو لافت للانتباه في نماذج الأطفال الحالمين أنهم جميعاً يتوصلون في النهاية إلى اكتشاف العبرة من الأحلام. لكن الأكثر جمالاً وفتنة هو التنوع الغني الذي يضم أحلام الأطفال بدءاً من الأحلام الواقعية إلى الأحلام الخيالية الممكنة، وانتهاء بالأحلام المستحيلة مثل (ركوب الشمس).

وما يمكن الإشارة إليه دائماً هو مستوى حضور الحلم المنسجم النابع من طبيعة الطفولة التي تعيش صدقها ونزاهتها وصفاءها وجمالها، فترى الكون مثلها جميلاً نقياً صافياً. ولهذا كان لابد من تعزيز الأحلام لدى الأطفال عبر الإبداع، لتمكينهم من مجابهة المستقبل، بالرغم من طفل القاصة (**جمانة نعمان**) في قصتها (وهج)[2] التي يصرّ فيها بطلها على ممارسة حلمه ببحيراتٍ وطيورِ بَجعٍ يسبح معها، رغم أن قريته ليست بيئة طبيعية للبجع وليس فيها بحيرات، ورغم ما يتوهمه من تحقق ذلك بسبب ضربة شمسٍ أو (وهجٍ) السراب، فإذا هو يعوم وسط بيدر القمح وضحكات والده وأصدقائه.

وإذا كانت مثل هذه الأحلام تضرّ بسبب الافتقاد إلى مرجعيتها وواقعيتها، فإن إصرار الطفل على إمكانية تحقق حلمه يستدعي نوعاً من السخرية والتهكم، وليس الإكبارَ لهذا الإصرار، لأنه يعوم في فراغ، أعني في بيئة لا تعيش فيها طيور البجع، مما يعني أنّ حلم الطفل هنا لا ينسجم مع ثقافته البيئية، وهذا يفقده مصداقية حلمه ومبرره. لكن الجميل في القصة هو طرافة شخصية الطفل وخفة

---

[1] كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه. قصة (قمر وأمنيات) من ص 91 إلى ص 93

[2] مجموعة (البحر يقرر الهجرة): جمانة نعمان. قصة (وهج) ص 87.

ظله، وسماحة روحه. وهذا ما جعل شخصية الطفل مقبولة ومحبوبة بسبب مغامرتها اللذيذة!

ج ـ الطفل العاقل:

هو طفل تواق إلى المعرفة. ولذلك هو واقعي بقدر ما هو علمي. وهذا يعني أنه استدلالي، أو هو تأملي. ففي قصة (**كريم والكمبيوتر**)[1] لضحى مهنا يقوم كريم باستخدام الكمبيوتر لحل مسائل الحساب. لكن هذه الآلة تخطئ أكثر من مرة، في حين ينجح كريم دائماً في الوصول إلى الجواب الصحيح. وإذا كان كريم يبرر لجهازه خطأه بسبب ضعف كهرباء بطاريته[2]، فإنه يؤكد أن الإنسان هو الأصل في كل اختراع مهما كان عبقرياً، لكنه يؤكد من ناحية أخرى على أن العقل الإنساني هو الملاذ الأول والأخير لكل علم وإبداع.

وحين يوصي الحكيم العجوز ابنه الصغير بوصايا ثلاث في قصة (**وصية حكيم**)[3] لأميمة إبراهيم فإن هذا الطفل يكتشف مضمون هذه الوصايا بعد أن مارس العمل الإنتاجي بيديه. لكن معرفته جاءت بعد تأمل وتفكير واستنتاج؛ فللزراعة فصل، وللحصاد فصل، واللقمةُ الحلال ألذُّ طعام في العالم، والماءُ بعد الجهد أحلى من العسل.

تصعّد (**جمانة نعمان**) هذا المستوى من التفكير العقلاني لدى أبطالها الأطفال، وتضعهم في مآزق جميلة ومركبة، دون أن تخشى عليهم شيئاً. فبطل قصة (**أساطير**)[4] يشكك في أمر الذئب الذي يظهر في الصيف. ويشكك في كلام صديقه أن الذئب الذي من هذا النوع مسحور ويجب فك سحره. وعلى الرغم من

---

(1) مجموعة (قالت الشمس للعصافير): ضحى مهنا. قصة (كريم والكمبيوتر) ص 5.

(2) تقرر القاصة أن الأصل في الكمبيوتر هو (البطارية) التي هي أداة احتياطية لعمل الجهاز، وتنسى أن التيار الكهربائي هو الأصل. وبذلك تجعل القاصة الفرع بديلاً عن الأصل وهذا غلط علمي! وبالتالي فإن تبرير الطفل حجة واهية.

(3) مجموعة (كيف صارت الأحلام حكايا): أميمة إبراهيم. قصة (وصية حكيم) ص 30.

(4) مجموعة (البحر يقرر الهجرة): جمانة نعمان. قصة (أساطير) ص 65.

استهجان بطل القصة حقيقة الذئب المسحور لأننا في عصر العلم[1]، فإنه لا ينسى هذه الخرافة، أو الأسطورة. لكنه حين يتعرض لذئب حقيقي في الصيف فإنه يُباغَت ولا يكاد يصدق، غير أنه يتصرف كما قال له رفيقه. إذن كيف يتصرف؟! إنه الدفاع عن النفس. هكذا وبعقلانية يرمي الطفل ذئبه بحجر فيرديه قتيلاً، لينهي خرافة أطلقها طفل آخر، فالحياة ملأى بالأساطير[2]. إن التأكيد على اعتبار العقل قوة فعالة هو تكريس للشجاعة العقلية وإطلاق للأحكام الصحيحة لمبادرة سريعة، وهذا ما فعله الطفل مع الذئب فانتصر على الخرافة وعلى الواقع!!

وتُطَوِّر (جمانة نعمان) في قصتها (الحدود)[3] عقلانية بطلة قصتها (نوف) الطفلة البدوية التي ترتحل مع عشيرتها من (ديرة إلى ديرة) بحثاً عن الكلأ والماء و الأعشاب. وقد لاحظت (نوف) ذلك فأكثرت من الأسئلة حول طبيعة ووظيفة تحركات عشيرتها. إنها تريد أن تعرف وأن تعقل ما يجري، وأن تعيَ ما ترى وما تسمع. فهناك (أراض متنوعة ضمن مفهوم واحد هو(الديرة).. وهناك رجل الحدود.. وجوازات السفر.. الخ).

إن ما تعانيه (نوف) يشكل رحلة وعي نام بنمو الجسد والروح والنفس والعقل. صحيح أن (نوف) هنا شخصية ساكنة، منفعلة، غير فاعلة كأكثر شخصيات القصص العربية، غير أنها هنا تؤهَّل لممارسة فاعلية مستقبلية مأمولة بوعيها، وهذه حقيقة نعثر عليها في الأعم الأغلب من شخصيات الأطفال القصصية المتمتعة بعقلانية من هذا النوع، أعني مبنية على تطور ونمو الوعي من خلال تجربة قصيرة، أو طويلة، ذات حدث واحد أو عدة أحداث، وعبر حبكة بسيطة أو حبكة مركبة.

---

[1] البحر يقرر الهجرة: نفسه ص 61.

[2] البحر يقرر الهجرة: نفسه ص 60.

[3] البحر يقرر الهجرة: نفسه. قصة (الحدود) ص 29.

هذا ما نراه واضحاً في مجموعة القاصة (**دلال حاتم**) (**الحلم الجميل**)[1] التي ترصد فيها طفلتين شقيقتين (ريمة) و(لينة) لأب وأم عاملين، عبر مجموعة أحداث صغيرة لكنها متسلسلة. والسلسلة هذه تمثل نوعاً من التطور الذاتي من خلال التجربة والمعاناة، بما هي أيضاً تجربة موضوعية، لأنها تقوم على اكتشاف الصواب والغلط بالتجربة ثم بالاستنتاج المنطقي أو العقلي. ولهذا لا تتوانى دلال حاتم عن جعل بطلتها الصغيرة (لينة) ملحاحة في أسئلتها. لكن القاصة تطرحها هكذا ضمن صورة محببة ولطيفة، كون الأطفال الصغار من وجهة نظر الكبار يشبهون الأشياء العجماء، أو كونهم يحاولون اكتشاف المحيط بسرعة هائلة. ولهذا تحرص دلال حاتم ـ من هذا المنظور ـ على منح الأطفال حقوقهم في اللعب والحركة والتعبير والسؤال والتعلم، كما تحرص على احترام رغباتهم وتلبيتها إذا كانت موضوعية.

لكن ما هو مهم لدى دلال حاتم هو احتفاؤها بعاطفةٍ متألقة بنمو الطفل ونمو حاجاته المختلفة والضرورية. وتؤكد على أنَّ الأطفال يدركون كثيراً الحد الفاصل بين الوهم والواقع، ولكنهم يخلطون بينهما دون قيد أو شرط عن قصد حيناً، وعن تجاهل حيناً آخر، لتحقيق متعة خاصة، ومع ذلك فإن هذا حق من حقوق الحرية الطفلية.

إن (دلال حاتم) تضع شخصياتها الطفلية وحدها في عمق التجربة، وفي مواقف محددة تمنح الأطفال فرصة المعاناة والتحول عن طريق التعلم والتفكير العقلاني. ولذلك فإنها لا تسمح للكبار من شخصيات القصص بأن تمارس أي نوع من التسلط على الأطفال، بهدف اكتناز تجربتهم وتطوير تعلمهم الذاتي وتنمية ملكاتهم العقلية عن طريق الخطأ والصواب؛ أي الاستدلال. وهذا يعني أن دلال حاتم ـ كزميلاتها المبدعات ـ تؤمن بضرورة احترام حقوق الأطفال أياً كانت، إيماناً منها ـ ومنهن ـ بأن الإنسان لا يتطور تحت الضغط والقهر والتسلط، بشكل صحي وإبداعي.

---

[1] **مجموعة (الحلم الجميل): دلال حاتم.**

د ـ الطفل العطوف / إيثار الغير:

هو الطفل الذي يفضّل غيرَه على نفسه. بل هو صديق الآخرين جميعاً من دون تمييز، سواء أكانوا من البشر أم من الحيوان أم من الجمادات. وإذا كان **(أوغست كونت)** قد وضع لفظ (إيثار الغير) للدلالة على الشعور بالحب نحو الآخرين، فإن **(هربرت سبنسر)** قد جعله مرادفاً للخلقية، وعَدَّهُ حصيلةَ الارتباط بين المنفعة الذاتية الشخصية ومنفعة الغير[1]. وفي الحقيقة مادام الرأيان يتفقان على منفعة الغير، فإن المنفعة الذاتية لا تلغي المنفعة الأخرى ولا تغيرها، بل على العكس، إنها تعزز فاعلية الفرد في إيثار الغير مادام هو منتفعاً.

استناداً إلى تلك الفكرة سوف نرى أن المبدعة العربية قدمت نماذج طفلية طيبة تحب الآخرين، وتعطف عليهم، وتُؤْثِرهم على نفسها فتنفعهم، وتنتفع هي أيضاً. إن (ريما) بطلة قصة **(انتظار العش من جديد)**[2] للقاصة لينا كيلاني تراقب أعمال عمال تقليم وتشذيب أشجار الشوارع، وتراقب ما يجري للعصافير المرعوبة بشأن أعشاشها.

لكن العصافير تنقل سكناها إلى شجرة عجوز عند الجيران و(ريما) تستمع إلى ما يقوله عصفور عجوز وهو يشجع أصدقاءه وأبناءه على بناء العش من جديد، إيماناً بديمومة الحياة. وإذا كانت (ريما) مجرد طفلة مراقِبة، فإن بطل قصة **(هل ترحل مع السنونو)**[3] لغالية خوجه ينخرط مباشرة داخل حبكة حكاية **(السنونو وتمثال الأمير)** العالمية، ويقوم بتجفيف ريش السنونوة من المطر ويجلسها في حضنه لتدفأ، ثم يحادثها بلطف وحب، ويسألها إنْ كانت تشعر بالبرد، وإنْ كان عليه أن يحضر لها غطاء[4]. وهو يخاف عليها من الموت قائلاً: **(أرجوك لا تموتي)**.[5]

---

[1] **موسوعة علم النفس: إعداد الدكتور أسعد رزق. مراجعة الدكتور عبد الله عبد الدايم. ص 54**

[2] **مجموعة (الحلم والمستقبل) لينا كيلاني. قصة (انتظار العش من جديد) ص 35**

[3] **مجموعة (الفصول الجميلة): غالية خوجة. قصة (هل ترحل مع السنونو؟) ص 67. ولعل هذه القصة تحتاج إلى مزيد من البحث لأهميتها السردية الحداثية.**

[4] **الفصول الجميلة: نفسه ص 68**

[5] **الفصول الجميلة: نفسه ص 69**

وإذا كانت هذه القصة تتطور وتنمو ببلاغة فائقة وفنية راقية عبر أحداث مركبة ومعقدة يتحول فيها الطفل إلى سنونوة بفعلٍ خارق من السنونوة الضعيفة مكافأة له، فإن الأصل في ذلك كله هو عطفه وحبه وإيثاره للسنونوة على راحته ودفئه وملكيته لأشيائه الخاصة به.

ومثل ذلك تفعل (أميمة إبراهيم) في قصتها (**لمى والعصافير**)[1] حيث (لمى) تعطف على العصافير فترعاها بالسقاية والطعام فإذا هي تصبح صديقة لها، مُؤْثِرة إياها بحريتها في الفضاء على أن تملكها محبوسة داخل أقفاص. بل لعل (لمى) تطعم العصافير من خبزها اليومي. ولهذا لا يتوانى العصفور الدوري عن قص حكايته المؤلمة لها وقد نسي مشيته بعد فشله في تقليد طائر الحجل.

ومن المؤكد أن ذلك لا يتم إلا بين صديقين حميمين، أحدهما هو الأقوى المالك للحنان والعطف والثقة وإيثار الغير. إنه الإنسان الذي هو (لمى) الطفلة بطلة القصة. وإذا كانت (لمى) قد أطعمت عصافيرها ونصحت عصفورَها الدُّوريَّ، فإن الطفل (سامراً) بطل (**حكاية عصفور**)[2] يجد عصفوراً دورياً صغيراً، فيقرر مع أمه أن يعتني به ويرعاه بالطعام والشراب ليتمكن من الطيران والعودة إلى أهله وأصدقائه. وإذ لا يستجيب الفرخُ الصغير لمبادرات سامر باعتباره يحتاج إلى (زَقّ) بفم أمه العصفورة فإن سامراً يصبر عليه. بل إنه يبكي على العصفور الجائع. إنه عطف؛ بل تعاطف عالي الحساسية حتى تعود العصافير فتكتشف صغيرها وتبدأ بإطعامه حتى كبر وطار، لكنه لم ينس زيارة بيت صديقه المخلص سامر.

تعالج (جمانة نعمان) قضية العطف وإيثار الغير بصورة مختلفة عما سبق. إنها هنا تضع بطلة قصتها (**الجميلة للأبد**)[3] في علاقة سخرية من رفاقها لأنها تساعد الكسالى من طلاب صفها، لكنها لا تأبه لذلك، كونها تعد فعلها واجباً أخلاقياً، وهو فعل لذيذ بالنسبة لها. ولعل (أوغست كونت، وهربرت سبنسر) يلتقيان هنا.

---

[1] **كيف صارت الأحلام حكايا: أميمة إبراهيم. قصة (لمى والعصافير) ص 35**
[2] **كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه ص 79**
[3] **البحر يقرر الهجرة: جمانة نعمان ص 151**

بل إن (جمانة نعمان) تطور فاعلية سلوى حين تجعلها لا تتوانى عن القيام بأعمال المنزل بسبب مرض أمها. وإذا كان هذا واجباً كما يرى بعضهم، فإن القاصة تدفع نبالة سلوى ـ بطلتها ـ إلى أقصاها حين تدعو أصدقاءها الساخرين منها إلى زيارتها في البيت لتقدم لهم الحلوى، وبذلك تظهر لهم ـ ولنا ـ رحابة روحٍ وعطفاً وحباً وإيثاراً أكبر بكثير مما تصورناه لأول مرة، ولتؤكد لنا (أن الطفل المتفاني والمؤثر لغيره على نفسه ناجح في كل أعماله). ولهذا فإن صفاته ستكون دائماً: الصدق والأمانة ومحبة الآخرين والطيبة والجرأة في الحق والكرم والصفاء والسماحة والرحمة والمسامحة.. إلخ.

أما الطفلة (يمنى) في قصة (الكرم والمدرسة) لضحى مهنا[1] فنموذج باهر للطفلة المتفانية من أجل بناء مدرسة للأطفال و(لها) بمبادرة من معلم المدرسة، عن طريق جني محصول الزيتون الذي يملكه رجل عجوز ليس بحاجة إليه. ونموذج (يمنى) هو نموذج مركب ومعقد فنياً ونفسياً وإنسانياً يجمع إلى صفة حب الخير والآخرين صفاتِ القيادة الناجحة والمسؤولية الواعية بمآل عملها، إضافة إلى تفانيها في إنجاز الأعمال تحت وطأة الطبيعة الباهظة وتكاليفها الصعبة، وتجاوزها بروحها السمحة ورجاحة عقلها لما تتعرض له من عدوانية زميلها المجايل لها في العمر ـ عيد ـ المشاكس والعدواني.

إن أطفالاً بهذا المستوى من حب الآخرين وإنكارهم لذواتهم لصالح المنافع العامة يجعل منهم نماذج مثالية باهرة مرغوبة ومطلوبة في كل أوان، ولهذا تمت معاملتهم بحنان بالغ من قبل القاصات السوريات العربيات.

إن (نهلة السوسو) في مجموعتها (سوار دالية)[2] وفي قصتها التي تحمل العنوان نفسه تقدم بطلتها الصغيرة (نسيمة) التي تعيش مع والدها ـ وقد فقدت أمها ـ حياةَ بؤس وحرمان، بؤس في المعاش، وحرمان من عطف الأم وحنانها. غير أنها تقوم بأعباء البيت، وتنقل ما يصنعه والدها من مجوهرات إلى صاحب العمل دون تذمر،

---

[1] **مجموعة (قالت الشمس للعصافير): نفسه ص 51**

[2] **سوار دالية: نهلة السوسو. القصة نفسها ص 27**

ودون أن تشعر بكره نحو الآخرين رغم غناهم ورغم وجود أمهات لهم. إن عطف (نسيمة) وإيثارها للآخرين يتجلى هنا نحو والدها العامل المريض، ولهذا فإن تجربتها ومعاناتها الفقر والحاجة يكرسان فاعليتها تجاه الآخرين رغم ما تفتقد إليه من ألعاب وملابس ومآكل، لأن غنى الروح والنفس والأخلاق هو الأصل في الإنسان. ولهذا فإن نهلة السوسو لا تبالغ حين تضع طفلتها (نسيمة) النحيلة الرقيقة في مثل هذه المآزق النفسية والاجتماعية لإيمانها بأنها تصقل بطلتها وتنميها وتمنحها صحة نفسية وعقلية باهرة.

وإذا كان إيثار الغير نابعاً من دفاعٍ عن مصلحة ذاتية بحسب (هربرت سبنسر) فإن (نسيمة) هنا تخالف سبنسر بصنيعها غير النفعي، إذ لا مصلحة لها وهي تقدم (السوار) الجميل للطفلة (دالية) بنت الصائغ، وكان أبوها قد صنعه لها. وهنا تلعب نهلة السوسو ببراعة على نموذج طفلي مواز لشخصية نسيمة مختلف كل الاختلاف، سوف ندرسه في صفحات أخرى، دون أن تقسو على هذا النموذج، بل يمكن الادعاء أنها تتعاطف معه باعتباره طفلاً، ولكنها تدين البيئة التي أنتجته وتركته دون تعديل وتقويم.

ثانياً ـ الشاغل المشكلاتي التربوي:

تعرف موسوعة علم النفس الولدَ ـ أو الطفلَ ـ المُشْكِلَ على النحو التالي:

(هو من كان شديد الاختلاف على صعيد الذكاء أو غيره من نواحي الشخصية ومميزاتها عن الأولاد الأسوياء، بحيث إنه يتطلب معاملة خاصة، وعناية فائقة، لكي يتسنى له النمو بصورة تبعث على الرضا والارتياح. ويطلق هذا المفهوم على الولد الذي ينطوي سلوكه على مشكل أو خطر، سواء على الصعيد الفعلي أم صعيد الكمون. كما يوصف به النابغة الصغير أو الولد الخجول الذي يُكثر من الانكماش على ذاته).[1]

[1] موسوعة علم النفس: مذكور. ص 335

لقد وعت القاصة العربية السورية هذه القضية بمستويات متفاوتة، غير أنها عكستها في إبداعاتها على الدوام انطلاقاً من وجهة نظر التربية المثلى. ولقد تم رصد العديد من النماذج المشار إليها في التعريف المقبوس. غير أننا سنركز هنا على الأطفال المُشكلين الذين يسببون خطراً لغيرهم ـ أو لأنفسهم ـ مع تميزهم بالذكاء العملي أو (الكامن) والذي يوجه أفعالهم وسلوكهم فيبدون في صور شتى. ولهذا يرى الدكتور عبد المنعم الحفني أن الطفل المشكل:

(هو الطفل كثير المشاكل.. ويأتي إشكاله من عجزه عن التوافق اجتماعياً بسبب عادات فيه قد مارسها طويلاً، وأصبح يأتيها بشكل تلقائي يصادمه بالعرف ويجرُّ عليه السخط، أو لأن به سماتٍ عصابية تَحول بينه والتكيفَ اجتماعياً بشكل صحيح).[1]

يمكن الادعاء أن هذه النماذج ليست كثيرة في القصة العربية بعامة، وقصة الأطفال بخاصة، وحين تتم مقاربتها فإن ذلك يجري بكثير من الحذر والحيطة، خاصة نماذج الأطفال المشردين والجانحين.

من جهة ثانية يمكن القول: إن بعض هذه النماذج قد تم طرحه ولكنْ في عدد قليل من القصص. ولعل مردّ ذلك عائد إلى الشعور الضمني بأن الأسرة العربية ما زالت بخير. وإذا كان مثل هذا الإيمان غير صائب كثيراً، لأن الشوارع العربية تزخر بكثير من الأطفال العاملين على الأرصفة في شتى الأعمال ويحتاجون إلى من يرصدهم ويكتب عنهم، ناهيك عن دور المؤسسات المعنية بإنقاذهم من محنتهم، فإن الأمر يبدو وكأن مقاربة موضوعات ومشكلات التشرد وعمالة الأطفال والجنوح ما تزال مخيفة للقاصين جميعاً، فكيف بالمرأة العربية المبدعة؟!

يتبدى الطفل العدواني المشاكس في حالات شتى، أهمها نزوعه نحو التسلط والزعامة، والقيادة. ولهذا نرى معلمي ومعلمات الأطفال يعالجون ذلك بأن يكرسوا هذا الطفل (عريفاً) قائداً على أطفال الصف. إنهم يفعلون ذلك تحاشياً

---

[1] موسوعة الطب النفسي: المجلد الثاني. الدكتور عبد المنعم الحفني. ص 825.

لسلوكه. **فالطفل العدواني هو الذي يملك مشاعر الكراهية أو الميول والرغبات العدوانية لكي يحصل على ما يريد، وهو غضوب، عيّاب، طويل اللسان متمرد على كل سلطة، لكنه يطلب السلطة لنفسه، يحب العراك، شتّام وسبّاب**[1].. إلخ. ومن هنا يختلف هذا النموذج العدواني عن نموذج الطفل الزعيم والقائد الذي هو أكثر صلة بالآخرين، وأخصبهم فكراً واقتراحاً، وأوسعهم قدرة على التنظيم، وأقلهم مراعاة لمصالحه الشخصية[2]. لذلك كان من الخطأ اعتماد الطفل العدواني عريفاً للصف مهما كانت مبررات المعلم.

أ ـ الطفل العدواني / المشاكس:

تفرد القاص (ضحى مهنا) في قصتها (الكرم والمدرسة)[3] مساحات واسعة لشخصية الطفل (عيد) كنموذج للمشاكس العنيد، المندفع إلى الزعامة والقيادة، وكبطل مضاد للطفلة (يمنى) التي تمتلك سمات (الزعيم والقائد)، حيث يقلدها بعض الأتباع في سلوكها الابتكاري التنظيمي الذي هو من أهم عوامل التعاون الاجتماعي[4]، على العكس تماماً من (عيد) الذي يقوم بمؤامرات لشق الجماعة ضد (يمنى) وخفض إنتاجية العمل في كرم الزيتون، وإتلاف الكثير مما تم قطافه. وبالتوازي مع هذا الطفل (عيد)، تقدم ضحى مهنا أطفالاً آخرين يقومون بتخريب ما تم جمعه من محصول الزيتون هم أقارب العجوز صاحب الكرْم.

وإذا كان (عيد) ساعياً إلى الزعامة بسبب غيرته من نجاحات (يمنى) الدائمة، فإن هؤلاء الأطفال عدوانيون بسبب حرصهم على ملكياتهم العائدة إلى أهليهم أقارب العجوز صاحب كَرْم الزيتون. وبذلك تنجح القاصة في اعتبار أن فعل العدوان لا يبرره أي مبرر مادام ضاراً بالآخرين وبالنفس أيضاً. ولهذا فإن (عيد)

---

[1] موسوعة الطب النفسي: المجلد الأول. ط 2. نفسه ص 720
[2] الطفل من المهد إلى الرشد: محمد خلف الله. ص 128
[3] مجموعة (قالت الشمس للعصافير): ضحى مهنّا. نفسه. قصة (الكرم والمدرسة) ص 110
[4] الطفل من المهد إلى الرشد: نفسه ص 128

باعتباره طفلاً عدوانياً قد انطوى على نفسه وعلّق نفسه فوق شجرة الزيتون يقطفها وهو يقول في نفسه: (**ما قاله المعلم حق، لكنْ هذه اليمنى متى تكف عن منافستي وإغاظتي**)[1]. ولنلاحظ هنا أن من خصال العدواني المشاكس أنه يبقى وحيداً لا أحد يطيعه أو يحاكيه بسبب سوء سلوكه.

إن (ضحى مهنا) التي تنجح ببراعة في تقديم شخصيات مشكلة، توازيها من طرف آخر القاصة (نهلة السوسو) بقصتها الجميلة (**شقائق النعمان**)[2] وهي ترصد الطفل (حسين) المتمرد على أوامر أمه وهي تكلفه القيام بمهام كثيرة.

ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ (حسين) نهلة السوسو ليس عدوانياً وإنْ كان مشاكساً، عنيداً ومتمرّداً، وما ذلك إلا لأنه يريد أن يعيش طفولته في اللعب والمرح والحرية والاستماع إلى الحكايات. وهو مشاكس عنيد لأنه يفتقد إلى حوار ديموقراطي مع الآخرين، كباراً وصغاراً. وإذا كانت زيارة الجدة العجوز المغتربة سوف تعيد تقويم سلوك حسين بعد جهد مضن فلأن وعي مشكلته، وهي مشكلة وحدته، كانت الأصل في إقامة صداقة معه عبر الحوار الديموقراطي والحكاية والإجابة على أسئلة كثيرة.

إن أفعال الطفولة لدى (نهلة السوسو) مبرّرة دائماً باعتبارها بريئة، خالية من أي نية سيئة، رغم أن بعض السلوك يكون غير لائق أدبياً تجاه المجتمع. ولكن نهلة السوسو تصر على زج الطفل (حسين) في بعض أتون التجربة، ليس ليتعلم منها فحسب، بل ليدركها ويعيها، فتشكل له سلوكاً ثقافياً ومعرفياً، ولهذا ستكون علاقته بجدته التي تعجب به كثيراً علاقة مميزة، قوامها الثقة والمحبة والتفاهم.

وعن عمد تضع نهلة السوسو (حسينَها) ضمن مجموعة أطفال وهم يجمعون الحطب لبيوتهم لتكشف تمايزه عنهم ـ بعد اتصاله بجدته ـ بوعيه للطبيعة من جهة وللأفكار المجردة؛ بالشهادة وزهرة شقائق النعمان، وإدراكه أن الربيع يبدأ بزهرة،

---

[1] **مجموعة (قالت الشمس للعصافير): قصة (الكرم والمدرسة) ص 110**

[2] **مجموعة (سوار دالية): قصة (شقائق النعمان) ص 125**

الأمر الذي استدعى جدته لتقول له بكل حنان وشاعرية: (**ستصبح شاعراً يا صغيري**)[1] لتؤكد القاصة السوسو على أهمية علاقة الكبار بالصغار إذا وعى المرء ذلك. بل إن (نهلة السوسو) لا ترى الطفل ـ بناء على نموذجها الطفلي حسين ـ كائناً قاصراً ولا معوقاً. بل هو إنسان كامل ضمن مواصفاته وتجربته وخبرته. ولهذا فهي ـ القاصة ـ تعامله في سردها الفني باحترام واهتمام، وتجعله بؤرة رئيسة وبطلاً للقصة، كما فعلت زميلتها (ضحى مهنا) مع (يمنى وعيد) في قصة (**الكرم والمدرسة**). لقد أحاطت كلتا القاصتين أبطالهما بشخصيات طفلية لتبرزا الجوهري في نماذج (يمنى ـ عيد ـ حسين).

ب ـ الطفل الأناني ـ إيثار الذات:

تعرِّفُ موسوعة علم النفس **الأنانيةَ**، **أو إيثارَ الذات**، بأنها:

(تسميةٌ تُطلق على موقف أخلاقي أو اجتماعي ينطلق من الافتراض القائل بأن الباعث الأساسي وراء كل تفكير أو تصرف أخلاقي هو الحفاظ على المصالح الذاتية للفرد وإيثارها على ما عداها).[2]

وإذا كانت الأنانية، أو الأنوية، هي النزوعَ عند الإنسان إلى السلوك وفق مصالحه الخاصة فإن الأناني هو المدفوع ـ بالدرجة الأولى ـ بمصلحته الذاتية[3]. إن هذين التعريفين المتطابقين لا يحددان نوعية المصالح الذاتية، وهذا يعني أن هذا المفهوم يشمل كل كبيرة وصغيرة، مادية أم معنوية. ولعلنا ونحن ننظر في أنانيات الأطفال لا نرى سوى ما هو متعلق بملكيات صغيرة جداً، أو بما هو معنوي، وهذا كثير. غير أن لدينا نماذج من إيثار الذات، أو الأنانية، مما يختلف عن مضمون التعريفين ويفارقهما.

---

[1] مجموعة (سوار دالية): نفسه ص 125

[2] موسوعة علم النفس: نفسه ص 12

[3] معجم العلوم النفسية: الدكتور فاخر عاقل. إنكليزي ـ عربي. ص 127

في قصة (**قمر وأمنيات**) للقاصة (أميمة إبراهيم)[1] تتمنى الطفلة (جَنَى) أن تظل الشمس مشرقة لها وحدها من دون الناس الآخرين. وتعلن صراحة أنها تحب الشمس وحدها: (**أنا ولا أحد غيري يحبها**)[2]. صحيح أن (جنى) تحلم، غير أن هذا الحلم تدميري في مضمونه، لأنه سيحرم شعوباً أخرى من نعمة الشمس، وسيحرم أراضي تحتاج إليها لاستكمال دورتها الطبيعية، ولهذا قلنا: إنه بقدر ما هو حلم، فإنه تدمير، والحلم بتملك ما هو عام فعل أناني خطير، لهذا لم تتوان القاصة عن زج بطلتها في تجربة مريرة، حيث قام القمر بتلبية رغبة (جنى) الأنانية إذ...

(مسح عينيها بأشعته الفضية، ورمى لها خيوطاً سحرية تعلقت بها وطار بعيداً بعيداً، وتوغلاً في ظلام دامس، وليل حالك، فلم تر شيئاً.. كان الكون مظلماً، مخيفاً... صرخت وصرخت طويلاً وضاع صوتها في ظلمة الليل الحالكة وهي تصيح: أين الشمس، لم لا تبدد بأشعتها ظلمةَ هذه البلاد؟!)[3]

لقد اكتشفت (جَنَى) خطورة رغبتها في امتلاك الشمس وحدها، كما اكتشفت أن الناس جميعاً يحبون الشمس مثلها لأن الشمس للجميع، ولولاها لما كانت حياة على الأرض. وإذا كان هذا النموذج قليلاً في القصة عموماً فلأن نقيضه - إيثار الآخرين على الذات - يشكل النموذج المسيطر لأنه أكثر وأفضل تعليمية وتربوية للقراء الصغار بعامة. لكنْ ينبغي التنبه إلى أن القاصة أميمة إبراهيم قدمت في القصة نفسها نموذجاً لطفل آخر يحلم بركوب الشمس والسباحة على ظهرها كونه معوقاً، وهو حلم غير ضار بالآخرين!!

---

[1] **كيف صارت الأحلام حكايا: قصة (قمر وأغنيات) ص 93**

[2] **كيف صارت الأحلام حكايا: نفسه ص 95**

[3] **كيف صارت الأحلام حكايا: ص 97 - 98**

ج ـ الطفل الاتكالي / اللامبالي :

التوكل والتواكل.. هو الاستسلام للغير والاعتماد عليه. ويتضمن هذا السلوك إشعاراً بالعجز عن القيام بأمر ما ، مضافاً إليه صفة الجبن[1]. ويميل الأطفال من هذا النوع إلى الليونة والكسل والتدلل كثيراً ، وإلى اللامبالاة في أحيان أخرى.

لقد رصدت الأديبات العربيات هذه السمة لدى الأطفال ، وحولتها إلى نماذج أدبية دون الإساءة إليها وتشويهها بغرض معالجتها ، ومعالجة أمثالها من الأطفال.

إن نموذج الطفلة **(دالية)** في القصة المسماة باسمها **(سوار دالية)** لـ **(نهلة السوسو)** يكشف عن أهمية بالغة ، خاصة وأن القصة تحمل اسم البطلة الأولى ، وأن المجموعة القصصية تحمل العنوان ذاته ، مما يشي بأن القاصة نهلة السوسو تعلق أهمية بالغة على احترام الأطفال ممن هم من هذا النوع للأخذ بيدهم ومحاولة معالجتهم من مرضهم[2].

وإذا كانت (نهلة السوسو) قد عبرت عن فاعلية الحبكة بوضع بطلة عاملة كنموذج مضاد هي (نسيمة) للنموذج الاتكالي اللامبالي والمدلل وهو هنا (دالية) ، فإن إمكان الإصلاح يفصح عنه اسمها المشتق من كرمة العنب ، وهذا صنيع طيب من نهلة السوسو ، ووعي نفسي واجتماعي مهم ، وأن الطفولة بريئة وتنمو بحسب الوسط الاجتماعي.

إن نموذج (دالية) يفصح عن لا أبالية مطلقة تجاه الآخرين. ولهذا تظن هذه الطفلة المدللة أن (نسيمة) شحاذة حين تراها وهي قادمة إلى والدها لتعطيه أساور الذهب. وحين يكون احتفال عيد ميلادها تتلقى هداياها بكثير من اللامبالاة ، بما في ذلك (السوار) الذي صنعه أبو (نسيمة) بإتقان وزيّنه بالأهِلَّة والأقمار فإذا هو قطعة فنية نفيسة أدركت قيمتَها (نسيمة) بينما رمت (دالية) هذا السوار دون أن تأبه بجماله ، أو بالجهد الإنساني العظيم الذي أبدعه.

---

[1] انظر مادة (وَكَلَ) في المعجم الوسيط

[2] سوار دالية : نفسه ص 27

إن مجمل سلوك (دالية) العملي يفصح عن انقطاع تام عن مخالطة أتراب لها من جهة، وعن حياة رفاه ودلال، وعن خدمات شتى تُقَدَّم لها دون أدنى تعب أو جهد من قِبَلِها. ولهذا يشكل هذا السلوك خطراً أكيداً على حياة الأطفال المستقبلية لأنهم سيكونون غير قادرين على التكيُّف مع الواقع فيما لو صاروا مستقلين عمن كان يَعولهم، ناهيك عما يُلحقونه بالآخرين من أضرار معنوية ومادية.

ولما كان وعي نهلة السوسو بهذا النموذج حاداً، فإن معالجتها له كانت في غاية الشفافية والموضوعية كونها لم تلحق بالفتاتين أي ضرر، خاصة حين جعلت بطلتها العاملة (نسيمة) تدرك أن الإنسان الكامل هو المعتمد على نفسه، أي العامل، كنموذج مرغوب ومطلوب.

أما **(جمانة طه)** فتعالج الموضوع نفسه من وجهة نظر أخرى، ولكن دون التوغل فيه عميقاً. إنها تقدم شخصية الطفل (شادي) في قصتها **(عطلة الربيع)**[1] مهملاً لثيابه، مهملاً لتوضيبها في خزانته، مهملاً القيام بأي عمل في يوم العطلة، لأن العطلة للراحة واللعب فحسب[2]. وحين يصر صديقه حسام على أن العطلة **(هي راحة وعمل معاً...)**[3] يمتثل شادي ويقوم بتنظيم الحديقة.

ما يميز شخصية (شادي) هنا أن اتكاليته غير واضحة وضوحاً مباشراً، لكنَّ لا أباليته هي البارزة، وهي الدالة على إهماله، مما يشير إلى أن الآخرين من أسرته لا ينبهونه إلى ذلك كونهم يقومون عنه بمثل هذه الأعمال. ولكن سلوكَه المباشر مع ملابسه التي رماها في خزانته من دون أن يكلف نفسه تسليمها إلى والدته لغسيلها، واعتمادَه على الآخر لاكتشافها يدل صراحة على اتكاليته ولا مبالاته. ولو أن الكاتبة عمقت هذه اللحظة السلوكية لكانت شخصية بطلها (شادي) أكثر تماسكاً وتكاملاً.

---

[1] **مجموعة (مغامرة سمكة): جمانة طه. قصة (عطلة الربيع) ص 17**

[2] **مجموعة (مغامرة سمكة): نفسه ص 19**

[3] **مجموعة (مغامرة سمكة): نفسه ص 20**

غير أن القاصة (**ضحى مهنا**) تقدم لنا هذه الشخصية بأسلوب مختلف عن (نهلة السوسو) و(جمانة طه) حين تقدم مجموعة أطفال متكاسلين في دروسهم، ويرغبون في نجاح ممتاز ليس عن طريق اجتهادهم وجِدِّهم، بل عن طريق (التنجيم) بالفنجان. إنّ صنيعاً كهذا يلفت الانتباه إلى قضية اجتماعية خطيرة هي اعتماد المجتمع بعامة، والشباب والأطفال منه بخاصة، على النبوءات وشعوذات المنجمين الدجالين الكاذبين وتغريرهم بالأطفال وسلب أموالهم وخداعهم. وبذلك تربط ضحى مهنا مشكلة اتكالية الأطفال على التنجيمِ بما هو حقيقة، والدجلِ بما هو تلبية بديلة عن الاجتهاد.

إن شخصيات (ضحى مهنا) في قصتها الجميلة **(الأسئلة في فنجان الزيت)**[1] تؤمن بأن فنجان زيت المنجّم سيعطيهم أسئلة الامتحانات، الأمر الذي سيوفر عليهم تعب الدراسة لمجمل الكتب، وسيكتفون بصفحات خاصة بأجوبة أسئلة الفنجان. ولكن الذي حصل أنهم جميعاً نالوا درجات متدنية حين اكتشفوا أن أسئلة فنجان زيت المنجم ليست هي التي على أوراق الامتحان. لقد جرى هذا الأمر على العكس من الأطفال الذين اعتمدوا على أنفسهم وعلى كتبهم فحصلوا على نجاحات باهرة، واحترام وتقدير الآخرين. وبذلك تمّ تقديم حالتين متناقضتين تخصان قضية واحدة هي قضية النجاح في تحصيل العلم والمعرفة.

بيد أنّ ما هو ملفت في هذه القصة هو طرافة شخصياتها اللامبالية، الاتكالية، وهي تفخر وتزهو وقد حصلت على أسئلة فنجان الزيت، وحيث قامت كل شخصية بإطلاق تصريحاتها الطنانة الرنانة! فها هي طفلة تسخر من المجتهدين الساهرين ذوي العيون الحمر[2]. وهذا طفل لم يعد في حاجة إلى دعاء أبيه وأمه، فتنكّر لبركتهما، تماماً كما تنكر للمجتمع[3]. ولكنهم جميعاً تأخذهم المفاجأة وهم ينظرون في أوراقهم، إذ لا شيء في ورقة الامتحان! هنا تقوم ضحى مهنا بوضع

---

[1] **قالت الشمس للعصافير: ضحى مهنّا. قصة (الأسئلة في فنجان الزيت) ص 15**

[2] **قالت الشمس للعصافير: نفسه ص 22**

[3] **قالت الشمس للعصافير: نفسه ص 23**

هؤلاء الأطفال موضع السخرية اللطيفة من دون أن تسبب ألماً أو قسوة، رغم قسوة الموقف لحظة الامتحان. وهي لحظة درامية بكل معنى الكلمة. وهي بالتحديد لحظة التربية الراقية ليكتشفوا زيف ما فعلوا، وخطورةَ اتكالهم على الغير وبخاصة التنجيم بالفنجان أو قراءة الكف وغير ذلك لأن العاقبة كانت قاسية حقاً.

د ـ الطفل المحروم:

يتضمن هذا المفهوم الحرمانَ من العطف والحنان والرعاية وحق اللعب والتملك الشخصي البسيط، أو العيش ضمن أسرة متكاملة متعاونة. ولهذا سنرى أطفالاً وحيدين وشبه مشردين رغم أنهم يعيشون وسط عائلة.

غير أننا لا نكاد نعثر على قصص لأطفال مشردين في الشوارع، كما نرى واقعياً من جهة، ولا كما نرى من قصص وروايات تزخر بها مكتبة الأطفال الأوروبية! ولعل مرد ذلك يعود إلى اقتناع الكتّاب العرب بأن المجتمع العربي ما زال متماسكاً على صعيد الأسرة، أو لأنهم ـ الكتاب ـ يمتنعون، عن قصد، عن ملامسة هذا الموضوع باعتباره إشعاراً بالضعة الاجتماعية أمام الآخر. علماً بأن قصصاً أجنبية قد عالجت الطفل المشرد واليتيم والمنبوذ في الرواية والقصة والشعر والسينما والمسلسلات التلفزيونية من دون الشعور بأي غضاضة أو دونية.

مع ذلك فإن القاصة (**قمر كيلاني**) لا تتوانى عن طرحَ هذه القضية من خلال قصتها (**ثامن الأنهار**)[1]، حيث تقدم بطلتها (كوثر) وهي تسترجع مقطعاً زمنياً من حياتها وهي طفلة تعيش وحيدة بين إخوة صبيان كثر، وأم ولود وأب عاجز فقدَ وعيه بالعالم. لذلك كان مطلوباً من (كوثر) الصغيرة أن تلبي مطالب أمها دائماً، خاصة جلب الماء بسطل حديدي من النهر. ولكثرة ما تبذله من أعمال بيتية مضنية حرمتها من ممارسة حقوقها في اللعب والحرية والطفولة البريئة باتت تحلم بعالم غرائبي يحل لها مشكلتها.

---

[1] مجموعة (الصيادون ولعبة الموت): قمر كيلاني. ص 186. والمجموعة موجهة للكبار.

إن مشكلة (كوثر) تقوم على فقدان الاتصال بالآخرين رغم وجودهم حولها، ولهذا فإن افتقادها إلى الحنان والعطف والطفولة دفعها إلى تعويض ذلك مع النهر، لتجد نفسها فيما بعد في الشارع شريدة. إن القاصة قمر كيلاني تتعاطف كثيراً مع الطفلة (كوثر) وتدعم تعاطفها بالإلحاح على حق ممارسة الطفولة بكل أبعادها، وإلا أدى ذلك إلى التشرد، دون أن تنسى دور البيئة الاجتماعية السلبية في دفع الطفل إلى الجنوح، وإلى إظهار المصير الفاجع حين يكبر هذا الطفل وتتناهبه شهوات الرجال الطامعين إذا كان الطفل أنثى مثل (كوثر).

وإذا كان نموذج (نسيمة) الطفلة الوحيدة لدى نهلة السوسو مختلفاً رغم الفقر والفاقة[1]، عن نموذج قمر كيلاني، فلأن نهلة السوسو تضع بطلتها (نسيمة) الصغيرة في بيئة واعية قوامها الأب العامل المنتج والفنان والراعي العظيم والواعي بحقوق الطفولة، ولهذا نمت (نسيمة) سليمة من كل عاهة، لأنها على الدوام تقيم اتصالاً نموذجياً مع والدها عبر الحوار الديموقراطي الواعي الخلاق.

هـ ـ نماذج متنوعة:

ثمة نماذج أخرى للأطفال اشتغلت عليها المبدعات العربيات السوريات وإن كانت قليلة، مثل (**الطفل الخجول**) كما في قصة (**نهلة كامل**) (**عندما غنت ريم**)[2]، والتي تنفتح فيها (ريم) على الآخرين عبر مشاركتها في الأنشطة الفنية الجماعية في مدرستها. وبذلك تعالج القاصة مشكلة خوف الطفل من مواجهة الآخرين، كباراً أم صغاراً، فتؤكد على دور الأنشطة المدرسية الجماعية في تجاوز مثل هذه المشكلات. وكما يبدو هنا فإن هذه القصة تنحو منحى تربوياً مباشراً لإظهار أثر النشاط الثقافي الاجتماعي المدرسي، دون أنْ يُفقد هذا الاتجاهُ القصةَ فنيتها وجودتها.

---

[1] **سوار دالية: نفسه ص 27**

[2] **مجلة المعلم العربي: العدد 11 ـ السنة 31 ـ عام 1978**

ومثل ذلك تعالج القاصة (جمانة طه) مشكلة الطفل (**الضجر القلق**) في قصتها (**أحلام صبي**)[1] حيث الطفل (فارس) يحس بالضجر والملل فيحاول أن يُسَرِّي عن نفسه بالتلفاز، ليقوده هذا الجهاز عبر عروضه إلى أن يرى نفسه فارساً، يحرر فلسطين. وحين تخبره أمه بأنه ما زال صغيراً يعلن: (**ولكنني ضجر ومتضايق، وسأذهب الآن بعيداً..**)[2]. وعبر حوار مع أمه يتنقل فارس من اختيار إلى آخر؛ فمرّة هو (سمكة) ومرة (صخرة) ومرات طائراً وقارباً بحرياً وأرنباً.. الخ. وفي كل مرة تقول له أمه: إنه مهما تحوَّل فإنها ستظل قربه ومعه لتسهر على راحته وترعى شؤونه وتبعد عنه الضجر.

إن (جمانة طه) هنا تقيم قصتها على جدل حواري بين الأم وابنها الضجِر، وهي إذ تفعل ذلك فإنها تنفّس عنه وتمتص منه سأمه ومللـه وضجره، فتفرغه من شحنته الانفعالية، وبذلك أمّنَتْ (جمانة طه) للطفل فرصة الكلام والتعبير عن الرغبات بالتحولات الخارقة. لكنها في النهاية حققت تواصلاً بين الأم وابنها كحالة نموذجية لم تقم على الكفّ والمنع والزجر، بل على الحوار السمح الحنون المتكافئ.

من المؤكد أن الطفل (المغامر) يستحوذ على اهتمام الأطفال كثيراً لأنه يحقق لهم متعة عبر تمثل حركي مشابه. ولهذا فإن قصص المغامرات وما تنطوي عليه من مفاجآت ومجاهيل في الأمكنة والأزمنة والحبكات تثير الأطفال وتشدهم إليها بقوة.

لقد امتثلت القاصة (لينا كيلاني) إلى ذلك عن وعي تام بتلك الحقيقة خاصة ما يتعلق بالأطفال الذين هم ما بين (11 ـ 15سنة)، وهي سن البطولة والمغامرة بالنسبة للذكور فكتبت روايتها الجميلة (**رحلة في عالم مجهول**)[3] ووصفتها بأنها رواية للفتيان.

تشكل هذه الرواية نوعاً من السيرة الذاتية. بل هي تقوم في بنيتها على إبراز مقطع من سيرة ذاتية لشاب عمره عشرون سنة اسمه سامي. والمقطع الزمني يعود

---

[1] **مجموعة (مغامرة سمكة): ص 11**

[2] **مغامرة سمكة: نفسه ص 12**

[3] **رحلة في عالَم مجهول: لينا كيلاني. رواية للفتيان.**

إلى يوم كان عمره ثلاث عشرة سنة وسافر مع أبيه على طائرة إلى جنوب أفريقيا. وتشاء المصادفة أن تتعطل الطائرة لتهبط هبوطاً اضطرارياً في صحراء "كالاهاري" حيث لا ماء ولا طعام ولا بشر، فيمضي سامي مع أبيه وركاب الطائرة نصف سنة يعانون جميعاً خطر الموت يوماً بعد يوم حتى يتم إنقاذهم.

لكنْ.. وعلى الرغم من أن الرواية لا تقدم مغامرات من النوع المتداول فإن معايشة الموت المحتم في الصحراء يعدّ مغامرة في حد ذاته. غير أن (لينا كيلاني) ما كانت تريد أن تقدم مغامرة بقدر ما كانت تريد تقديم معلومات خاصة بصحراء كالاهاري التي تؤكد صدقيّتها منذ الصفحة الأولى. ولكي تفعل ذلك ابتكرت شخصية (سامي) الشجاع الواعي المتعلم القادر على التكيف مع المستجدات، والقادر على الملاحظة والتقييم والاستدلال. ولهذا يمكن الادعاء بثقة أن (لينا كيلاني) قدمت لنا نموذجاً مثالياً مرغوباً، وإن كان مبالغاً فيه قليلاً. لكنّ ما هو أصيل في الرواية هو هذا العطف البالغ والثقة المطلقة بالطفل الصغير ابن الثلاثة عشر ربيعاً، حتى ليمكن الادعاء أننا نستطيع تبني هذا النموذج دون أدنى صعوبة لما فيه من محاسن وسمات طيبة ولطيفة وغيرية وحب للآخرين، خاصة الزنوج المعدمين المُمَثَّلين بالطفل الزنجي الذي تعرَّف عليه سامي وسط هذه الصحراء القاحلة وتبادلا الهدايا. غير أننا لا نستطيع أن نغفل عن أن فنية القصة هذه تسير بحبكتها وفق خط أفقي يشبه قصص الحيوان التي أنتجتها المؤلفة نفسها.

ثالثاً = شواغل فنية ـ استنتاجات:

1- انشغلت المبدعات العربيات السوريات بقضية اللغة الموجهة إلى الأطفال. إذ على الرغم من انشغالهنّ بتكريس الكتابة باللغة العربية الفصحى إلا أنهن حرصن على إنجاز لغة عصرية تتجلّى بلدانتها وطزاجتها، حيث زخرت بما هو متداول ومألوف، مع الحفاظ على عدم الإسفاف أو مماثلة العامية وتراكيبها. ويلاحظ المرء هنا أنماطاً من الجمل القصيرة الدالة والمعبرة، سواء أكانت القصة قصيرة أم طويلة.

2- تبنت القاصات في الأعم الأغلب نمطاً سردياً تعاقبياً من حيث الزمن. وهذا بدوره أمّن لهن وحدة مضمونية عبر حبكة رئيسة واحدة بسيطة، خاصة ما

يتعلق بقصص الحيوان والأشياء، وما يتعلق بشواغل الشخصيات القيمية، التي صنفناها تحت محور السرد التعليمي.

3- يُلاحَظ على الدوام أن قصص الشخصيات القيمية تميل في عمومها إلى إنتاج نماذج مثالية من الأطفال حتى وإن حملت أسماء دالة عليهم. وهذا يقود إلى أن هذه النماذج تحمل طابعاً عاماً يمكن أن ينطبق على كل أطفال العالم، كون هذه النماذج لا تخصص أطفالاً بأعيانهم بسبب حرص القاصات على تقديم معلومات ومعارف علمية كما في قصص الحيوان أو نماذج القيم.

4- استناداً إلى ما سبق فإن الاستنتاج المنطقي يقود إلى أنّ مجمل قصص الحيوان والنماذج البشرية المثالية لا تجافي السرد القائم على حبكة بسيطة واحدة، بحيث لا يجد المرء كبير صعوبة في اعتبار الأعم الأغلب من هذه القصص يشبه بعضه بعضاً، أو هو موضوعات متنوعة لحبكة واحدة، ولحدث واحد، ومصائر واحدة. ونعود إلى التأكيد على أن سبب ذلك هو الحرص على توفير وتقديم معلومات ومعارف علمية في الدرجة **الأولى**.

5- ينفرد الشاغل الثالث ـ وهو محور القصص التي اعتنت بنماذج الأطفال المشكلين ـ بسرد يهتم بالعوالم النفسية للأطفال من جهة، وبالبيئة التي تحيط بهم. وقد وفرت هذه القصص نماذج طفلية جيدة، وعالجتها بأسلوب تربوي متقن عن طريق حوار ديموقراطي مع شخصيات كبيرة بهدف إفساح الفرص المتنوعة للتعبير وإبداء الرأي.

6- امتلكت النماذج المشار إليها في البند الخامس ـ السالف ـ مصداقيتها الفنية بسبب امتلاكها لمصداقيتها الواقعية، مما يدل على خصوصيتها وهويتها الثقافية النابعة من بيئتها.

7- انشغلت القاصات العربيات السوريات عموماً بتقديم حواريات داخل السرد. غير أن بعض القصص قد تحول إلى ما يشبه المشهد المسرحي الدرامي، خاصة القصص المشكلاتية، فكانت قصص نهلة السوسو وضحى مهنّا وغالية خوجه وقمر كيلاني خير دليل على ذلك. لكنْ يمكن الإشارة إلى أن أسلوب القاصة غالية خوجه يحتاج إلى وقفة دراسية مستقلة لما يمتاز به من نزوع حداثي يتعلق بتقديم سرد يخالف المألوف، خاصة عملها على المأثور الحكائي العربي

والعالمي كما نوهنا سابقاً، وقد تجلى ذلك من خلال لغة مخصوصة، وحبكة غير تقليدية، ومعالجة مبتكَرة.

8- على الرغم من أن بعض القاصات قد انشغلن بالطفل المشكل إلا أنهن عامَلْنَ أبطالهن بكثير من الحنان والعطف والاحترام، مما قادهن إلى أن يكنَّ موضوعيات وأن ينجزن قصصاً تمتاز بفنيات جيدة. وقد ظهر ذلك من خلال حسن اختيار الموضوعات وطبيعة الحبكات، واستخدامهن لضمير المخاطب كما فعلت باقتدار القاصة غالية خوجه لتظهر وكأنها راوية تحكي للطفل حكاية هو بطلها، فتدفعه إلى المشاركة. لذا كان صنيعها هذا جميلاً وحداثياً وفعالاً يستحق التقدير والاحترام.

9- انشغلت القاصات برصد طبيعة البيئات الاجتماعية وأدوارها وأثرها في تشكيل سلوك الأطفال وثقافتهم، وبالتالي مشكلاتهم، إيماناً بأن أصل كل مشكلة كامنٌ في هذه البيئة.

10- مع ذلك يلاحظ المرء أن الانشغال بمشكلات الأطفال، أو الأطفال المشكلين، يكاد أن يكون ضئيلاً بالقياس إلى النموذجيْن التعليمي والقيمي. وربما يكون مرد ذلك عائداً إلى عدم انشغال المبدعة العربية السورية ـ مثلاً ـ بالطفل المشكل كون القاصة تعنى بالقيم والنماذج المثالية التربوية، أو لأنها تخشى طرح مثل هذه الموضوعات أو مقاربَتها رغم توفرها في الشارع العربي بدءاً من التسرب من المدرسة وعمالة الأطفال ومشكلات الأسرة العربية، وانتهاءً بجنوح الأطفال.

11- كما يلاحظ المرء أنه في حال الحديث عن شخصية طفلية مشكلة تنحو اللغة منحنىً عاطفياً غنائياً، مما يشي بتعاطف القاصة مع الطفل المشكل، برغم بعض الإلماحات الخاصة بما هو سالب في هذا الطفل، ولهذا كررنا القول في ثنايا الدراسة أن القاصات لم يُلْحِقن أي أذى بالشخصيات المشكلة على الإطلاق، بل حاولن احترامها رغم ما فيها من نقائص وعيوب.

12- إن قياس نسبة قصص الأطفال المشكِلين إلى قصص الأطفال الأسوياء ـ أي نماذج القيم ـ وقصص الحيوان تكشف عن تأخر في رصد الواقع الاجتماعي، لأن الكميات الكبيرة من قصص النوع الثاني ـ الأطفال الأسوياء ـ تبعد الانتباه عما يجري في الواقع من جهة، وتشير، ولو من بعيد، إلى أن القاصات

العربيات السوريات على الأقل لا ينطلقن من استراتيجية محددة في اختيار الموضوعات أو الشخصيات مما يجعل مستوى الأسلوب لديهن تقليدياً في الأعم الأغلب.

أخيراً:

للأسف البليغ يشكل غياب الإبداع العربي بعامة، والنِّسْوي منه بخاصة، من أسواق الكِتاب في الدول العربية ظاهرة سلبية، تجعل كل دراسة من هذا النوع محفوفة بمخاطر النقص والعجز والقصور.

وللسبب ذاته فإن اختيارنا لقصص الأطفال، أو لقصص موجهة للكبار انشغلت بشخصيات طفلية يأتي تلبية لواقعِ أن القصة أكثر حضوراً بين أيدي الأطفال. لكنَّ ما هو جدير بالملاحظة هو أن قلة قليلة من الكاتبات هن مسرحيات، وبعضاً منهن شاعرات، ونادرات هن السينمائيات والروائيات، فكيف يكون الأمر بالنسبة لكاتبات الأطفال؟!

وبالتالي يمكن الادعاء أن كثيراً من القصص الموجهة للكبار لا تولي شخصيات الأطفال الموجودة فيها عناية بالغة إلا ما كان متعلقاً بشخصيات الكبار ومشكلاتهم أو ذكرياتهم وسِيَرَ حياتهم وهذا ما يؤسف له. لهذا، ولغيره، كان لابد من أن تكون قصص الأطفال المصدر الأول لهذا البحث.

* * *

المصادر والمراجع

أولاً = المصادر : المجموعات القصصية

1 ـ لينا كيلاني:

1 ـ الغراب غاق : وزارة الثقافة. دمشق 1995 ـ ط1

1- الديك كوكو : وزارة الثقافة. دمشق 1993 ـ ط 1

2- الغزالة ريم : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991 ـ ط 1

3- السمكة سيرا : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1994 ـ ط 1

4- الحلم والمستقبل : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1997 ـ ط 1

2 ـ نظمية أكراد:

الحصان الأزرق: اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1987 ـ ط 1

3 ـ ضحى مهنا:

قالت الشمس للعصافير: اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1992 ـ ط 1

4 ـ ليلى صايا سالم:

أوراق من الأرض المحتلة: منشورات منظمة طلائع البعث. دمشق 1978 — ط 1

5 ـ غالية خوجه:

الفصول المجنونة : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001 ـ ط 1

6 ـ أميمة إبراهيم:

كيف صارت الأحلام حكايا : مؤسسة علا للصحافة والطباعة ـ حمص سورية 2001. ط1

7 ـ جمانة نعمان:

البحر يقرر الهجرة : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1987 ـ ط 1

8 ـ دلال حاتم:

الحلم الجميل : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1987 ـ ط 1

9 ـ نهلة السوسو:

سوار دالية : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1992 ـ ط 1

10 ـ قمر كيلاني:

الصيادون ولعبة الموت : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1978 – ط 1

11 ـ جمانة طه:

مغامرة سمكة : اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001 ـ ط 1

12 ـ لينا كيلاني:

رحلة في عالم مجهول : رواية لليافعين. وزارة الثقافة. دمشق 1995 ـ ط 1

13 ـ نهلة حمصي:

عندما غنت ريم : ضمن مجلة المعلم العربي السورية. وزارة التربية. دمشق العدد 11 ـ السنة 31 ـ عام 1978.

ثانياً = المراجع:

1- **نشأة الشخصية :** موخينا. دار التقدم. موسكو. ترجمة سليم توما 1988.

2- **موسوعة علم النفس :** إعداد الدكتور أسعد رزق. مراجعة الدكتور عبد الله عبد الدائم ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط 2 ـ 1979.

3- **موسوعة الطب النفسي :** الدكتور عبد المنعم الحفني ـ مجلدان ـ مكتبة مدبولي : مج1 1992 ـ مج 2 1995 ـ مصر. القاهرة. مج2 ـ 1995

4- **الطفل من المهد إلى الرشد :** محمد خلف الله. المطبعة الرحمانية ـ مصر 1939 ـ ط 1

5- **معجم العلوم النفسية :** الدكتور فاخر عاقل. دار الرائد العربي. بيروت 1988ـ ط 1
6- **المعجم الوسيط :** مجمع اللغة العربية بمصر. دار الدعوة. استانبول. تركية. ط 2ـ 1989 مجلد واحد.

ملاحظة:

رتبت المصادر والمراجع بحسب استخدامها وورودها في البحث.

* * *

الفصل الثاني
تقنيات السرد الدرامي في مجلات الأطفال
المسلسلات الطويلة نموذجاً

أولاً = المقدمة:

توصيف وتصنيف

تفصح مجلات الأطفال بعامة عن توجهها نحو إمتاع الطفل وإفادته بحكايات متنوعة الموضوعات، وبكثير من اللوحات المرسومة بأناقة. وقد دأبت مجلات الأطفال العربية على تحقيق هذه المعادلة الصعبة استناداً إلى خبراتها الخاصة بعالَم الطفولة العربية واحتياجات الأطفال العرب الضرورية للنماء السليم، مع لحظ الاعتبارات التربوية ما أمكن.

ولقد كثرت هذه المجلات الطفلية حتى باتت معروضة لكل الأطفال، يختارون منها ما يشاؤون وما يناسب أعمارهم وتوجهاتهم، وما يلبي نهمهم للمعرفة والمتعة، فكانت مجلات (سمير ـ ميكي ماوث ـ أسامة ـ ماجد ـ علاء الدين ـ أحمد ـ الطليعي ـ العربي الصغير ـ المزمار ـ سامر... إلخ) وغيرها الكثير. بل حتى لقد ظهرت مجلة موجهة للأطفال دون سن المرحلة الابتدائية هي مجلة (توتة) ومن ثم (شامة) السورية لتلبي حاجاتهم المعرفية والنمائية.

وبرصد ما تحويه هذه المجلات في صفحاتها من قصص وحكايات متنوعة يمكن الإشارة إلى تقاربٍ واضح وأكيد في الأنواع والمضامين والاتجاهات. فهي جميعاً تضمّ :

1- حكايات أو قصصاً طويلة نوعاً ما على هيئة مسلسل من الصور عبر أزمنة وأمكنة متعددة ومختلفة.

2- حكايات أو قصصاً قصيرة لا تتجاوز الواحدة منها الصفحتين إلا قليلاً ، وتجري أحداثها في أمكنة وأزمنة واحدة محددة ، أو في أمكنة وأزمنة متعددة ومختلفة.

كما يمكن لنا ملاحظة أنّ جميع المجلات العربية المذكورة ــ ما عدا مجلة (الطليعي) السورية ـ تقوم على ما يلي :

1- تقديم حكايات أو قصص كوميدية طويلة بعض الشيء ، ومن خلال حلقات مستقل بعضها عن بعض ، حيث تشكل كل حكاية أو قصة موضوعاً مستقلاً.

2- تقديم شخصيات إنسانية ، أو شخصيات حيوانية ، ذوات أشكال كاريكاتورية.

3- عدم استخدام الشعر كوسيط لغوي أدبي إلا ما ندر !

أما مجلتا (الطليعي) و (أسامة) السوريّتان فتنفردان بتقديم مادة شعرية وفيرة ، خاصة مجلة الطليعي التي تقلُّ فيها كثيراً القصص والحكايات المصورة والمتسلسلة ، وتكتفي بحكايات وقصص مزيّنة بإطار عام للصفحة أو الصفحتين.

غير أنّ مجلة (أسامة) تنفرد عن أخواتها بأنها تضمّ بين صفحاتها الكثيرة :

1- مسلسلات طويلة على حلقات تغطي في أحايين كثيرة ثمانية أعداد من المجلة.

2- حكايات أو قصصاً طويلة في حلقة واحدة تتجاوز الأربع صفحات.

3- على الرغم من غلبة الموضوعات الجادة فإنّ صفحاتها تضمّ كثيراً من القصص والحكايات القصيرة الكوميدية المصورة ضمن اتجاه تعليمي.

4- **تنفرد بالتركيز على التنويع في مصادر موادها بدءاً من استلهام التراث والتاريخ العربيين والإنسانيين إلى الفولكلور الشعبي والأساطير والخرافات.**

5- **تنفرد بالتركيز على الموضوعات والمضامين القومية والوطنية العربية إلى جانب الموضوعات والمضامين الإنسانية سعياً منها إلى ربط الأطفال السوريين والعرب بتاريخ وحاضر أمتهم العربية الإسلامية بالعالم.**

6- **تُؤْثِرُ ـ وعلى الدوام ـ اللغةَ العربية الفصيحة كأداة للتواصل أياً كان جنس المادة الإبداعية ونوعها: شعرية ـ نثرية ـ علمية ـ فنية ـ تسلية... إلخ.**

على أنّ مجلات (ماجد ــ علاء الدين ــ سمير ــ ميكي ماوث) وغيرها تميل بوضوح إلى تقديم حكايات أو قصص مصورة كاملة في حلقة واحدة، مع ميل صريح إلى الكوميديا، وذلك لاقتناعها ــ كما يبدو ــ بأنّ ذلك الاتجاه أكثر، وأفضل، إمتاعاً للأطفال.

وإذا كانت مجلة (ماجد) حريصة على استخدام اللغة العربية الفصيحة في جميع موادها فإنّ مجلتي (سمير) و (علاء الدين) المصريتين تصرّان على استخدام العامية المصرية وخلطها أحياناً بالفصحى من دون مراعاة مخاطر هذا المزج على اللغة من جهة، وعلى الأطفال من جهة أخرى، حيث يتمّ تعزيز لغة هجينة وهشة ورثة وقطرية في ذاكرة الأطفال اللغوية، وهذا هو الأكثر خطورة!

أما من جهة الموضوعات فإنّ مجلة (سمير) تبدو حريصة على الامتثال للموضوع البوليسي في الأعمّ الأغلب باعتباره موضوع مغامرات، شأنها في ذلك شأن مجلة (ماجد) في مسلسلها المتصل ــ المنفصل (فريق البحث الجنائي) وفي مسلسلاتها الكوميدية الأخرى.

وبتدقيق النظر في اتجاهات تلك المسلسلات في الغالب من المجلات الموصوفة نرى أنها تدور في أزمنة وأمكنة غير محددة، ولا متعينة. مما يسمح بتعويم وتهويش خصوصية البيئة باعتبارها مرجعية اجتماعية ـ تاريخية.

غير أنّ مجلة (أسامة) تجتهد كثيراً لإبراز الواقع الاجتماعي في مسلسلاتها باعتباره المرجعيةَ الأولى، والحاملَ الرئيس للموضوعات والمضامين والأحداث والشخصيات، مما يعزز ارتباط الأطفال العرب بالبيئة الاجتماعية بما هي ناتجُ تطور تاريخي محدد، ومرتبط بـ (هنا) و(الآن) وذلك عن طريق السرد والوصف والحدث والصورة.

ولعل الانطلاق من الفكر القوميِ العربي هو الذي جعل مجلة (أسامة) السورية تنحو هذا المنحى، الأمر الذي رشّحها لتكون مجلة كل طفل عربي. بل لقد وصفت المجلةُ نفسَها بذلك صراحة هكذا: **(أسامةُ مجلة الطفل العربي)** على الصفحة الداخلية للغلاف، خاصة أعداد السنة الثانية لعام (1970). ولهذا كثرت مصادر مسلسلاتها وقصصها وحكاياتها كما قدمنا سالفاً، مضافاً إليها ما كان مستنداً إلى الواقع العربي الحاضر، خاصة مسلسلات وقصص المقاومة العربية في فلسطين ضد الاحتلال الصهيوني الاستيطاني، أو ما كان ضد الاحتلال الفرنسي لسورية مثلاً.

إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته في أكثر هذه المجلات هو حرصها على توفيرِ قصة أو حكاية مكتملة في صفحتين أو أكثر بقليل، وبما يغطي تفصيلاتٍ طيبةً لأحداث القصة أو الحكاية. الأمر الذي يستبعد المسلسلات الطويلة ذوات الحلقات المتصلة. ومن المؤكّد أنّ هذا الإجراء يسمح بتوافر عدد القصص والحكايات القصيرة المصوّرة ينوف على أربع أو خمس قصص في العدد الواحد من المجلة.

ففي مجلة (ماجد ـ العدد 829 عام 1995) نجد سبع قصص مصورة. ونجد مثل ذلك في العدد (852) من العام نفسه. أما مجلة (سمير ـ العدد 2020 عام 1994) فنقرأ فيها خمس قصص مصورة. كما نقرأ في مجلة (علاء الدين ـ العدد 453 عام 2001 السنة التاسعة) أربع قصص مصورة. وفي مجلة (العربي الصغير) وضمن أي عدد منها سنجد خمسَ قصص مماثلة لما وصفناه في المجلات الأخرى.

وإذا كانت مجلة (أسامة) قد أفردت مساحات واسعة لمسلسلاتها الطويلة بتنوع موضوعاتها ومضامينها فإنها لم تهمل القصص القصيرة والحكايات. بل قدمت منها الكثير في إطار فكاهي تعليمي، بحيث لا يخلو عدد منها من توافر ثلاث أو أربع قصص من هذا النوع.

تتنوع مستويات الكتابة الإبداعية في هذه المجلات بتنوع مصادر ومرجعيات واتجاهات كتّابها الفكرية والأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية والتاريخية .. إلخ ، والذين يمكن تصنيفهم على النحو التالي :

1- **كتّاب وأدباء شبه محترفين ومتفرغين** ، مختصون بكتابة النص الأدبي وفق سيناريو قائم على السرد والوصف والحوار من خلال حبكة درامية ، أو روائية. وهؤلاء الكتّاب بعامة لا علاقة لهم برسم صور النص الأدبي.

2- **كتّاب رسامون محترفون** يقومون باختراع ، أو إعداد ، قصصهم وحكاياتهم القصيرة جداً ويرسمون صورها بأنفسهم. غير أنّ هؤلاء يميلون عادة إلى تقديم حكايات بسيطة في الشكل والمضمون بهدف تحقيق دعاوة اجتماعية أو سلوكية ، مما يجعل نصوصهم ذات طابع تعليمي مباشر. ولكي يخففوا من هذا الطابع نراهم يلجؤون إلى استخدام المفارقة الكوميدية.

على أنّ ما هو مهم في هذا الاتجاه الفني ـ الأدبي هو أنّ هذه الحكايات التعليمية البسيطة تمكّن أطفال ما قبل المدرسة والأطفال الذين لم يتجاوزوا سن الثامنة من قراءة النص الأدبي البسيط وتعزيزه بلغة الصورة. ولهذا يبدو أنّ ميل الأطفال إلى اتجاه قصصي كهذا موصوفٍ بخفة الظل وروح الدعابة ، قد عزز لدى الكثير من المجلات إلغاء المسلسلات الطويلة لنجاعة هذا الاتجاه لدى الأطفال في هذه المرحلة العمرية.

ومع ما ذكرنا من مجلات عربية نستطيع بالقياس والمقارنة أنْ نَخرج بآراء كثيرة حول فاعلية وأثر الموضوعات والمضامين ، سواء بالمقارنة فيما بينها ، أم مع غيرها من مجلات أجنبية مترجمة إلى اللغة العربية الفصيحة ، أو العامية ، سعياً منها لتحقيق أهداف محددة.

لذلك كان الحديث مفيداً عن مجلة (ستارز) الأمريكية الصادرة في بيروت من دون تاريخ ، ومجلة (**الدلفين الصغير**) الصادرة في إيطاليا ، خاصة مجلد عام (1982). ومثل هذا الإجراء سوف يسمح لنا بكشف فاعلية أهداف المجلة عن طريق وصف وتحليل موضوعاتها ومضامينها ، وأثر ذلك في نفوس وعقول الأطفال من

جهة، وتجليات هذه المضامين عبر التقنيات التصويرية الفنية الباهرة بالرغم من أنها بعامة مرسومة بالأبيض والأسود كما هي حال مجلة (ستارز) الأمريكية.

ثانياً = من النص إلى الصورة:

تشكل الصورة في مجلات الأطفال بعامة ركناً رئيساً في تعزيز علاقة القراء الأطفال بالنص الأدبي، سواء أكان قصة معاصرة، أم حكاية من التراث.

كما يشكل تقطيع النص إلى صورٍ منظومةً بصرية ذات دلالة يتمّ تكريسها بحسب مقتضيات النص وأهدافه من جهة، وبحسب أهداف المجلة من جهة أخرى. ولهذا تتمايز سيناريوهات المجلات من حيث فنياتُها استناداً إلى الأهداف المرجوّة، معلَنةً أم مضمرة.

وعلى هذا فإنّ **السيناريو هو فن تحويل النص الأدبي إلى صور متنوعة ومتعددة توضيحية وتفسيرية وتعبيرية.. إلخ، سواء على التعاقب والتتابع الزمني التقليدي، أم على تقطيع الزمن بالتقديم والتأخير والارتداد إلى الخلف والاستشراف، وغير ذلك من التقنيات.**

إنّ سيناريو نصٍ ما مرسوماً يُعَمِّق مضامين النص الأدبي، ويكشف خلال التلقي عن قدراتٍ في السرد الفني البصري الدرامي والتشويق والإثارة، ويرغم القارئ على المتابعة بحواسه جميعاً، حتى ليخيّل إليه أنه يشاهد فيلماً متحركاً.

لقد تمكنت مجلات كثيرة من تحقيق هذه العملية المعقدة حين تمّ النظر إلى الشخصيات الفاعلة ضمن سياق حبكة محكمة الصنع تقوم في جوهرها على المغامرة، وإظهار قوة وذكاء وحيلة الأبطال أمام الأعداء الشرسين في أمكنة وأزمنة متعددة، وعبر صور كلُّ خطّ فيها يَهِمُّ بأنْ يتحرك بسرعة وحيوية ورشاقة.

غير أنّ كثيراً من المجلات ينحو نحواً آخر، حيث تعاني صورها من سكونية حركية مما يجعلها تبدو خاملة، وغير فاعلة، وبالتالي فإنّ أثرها ضئيل القيمة. الأمر الذي ينفّر الأطفال منها، فيتجاوزون القصة إلى أخرى، والمجلة إلى غيرها وأفضل منها.

ينبغي التأكيد مرة أخرى على أنّ أهداف المجلة الموجهة للأطفال القراء هي التي تجعل من سيناريوهاتها مشوِّقة أو منفِّرة. ولكننا في المقابل لا نستطيع أن نتغافل عن أنّ موضوعات ومضامين القصص والحكايات وأحداثها وطبيعة ووظيفة أبطالها وشكل حبكتها ونوع واتجاهات الصراع فيها هي التي تسهم بشكل أكيد وفعال في إنجاز شكلٍ سرد دراميٍّ تتوافر فيه أنواع كثيرة من الأزمات والإثارة والتشويق وحبس الأنفاس من خلال تقنيات متنوعة ومختلفة.

إنّ قصصاً من هذا النوع ينحو بطبيعته نحو تكريس موضوعات بوليسيةٍ تشكلُ الألغازُ والمواقف الغامضة عناصرَ مهمة في بنيانها الفني، الأمر الذي يرغم الرسامَ على تعزيز كل ذلك وتعميقه من خلال منظوره الفني، خاصة منظوره لشكلِ الشخصية الرئيسة ـ البطل ـ والشخصية المضادة ـ المجرم الشرير ـ من حيث شكلُ الجسد والوجه والحركة، مما يضفي على الشخصية نفسِها جاذبية القبول أو الرفض، وهذا أمر خطير جداً لأنه يكشف عن قدرة عظيمة على إقناع القارئ بما يتمّ تقديمه سلباً وإيجاباً، أي في ما يتعلق بالبطل ونقيضه.

لقد نجح كثير من الرسامين في دفعنا إلى تبنّي شخصيات الأبطال والتماهي فيها، ليس بسبب ما يقولونه في النص الأدبي وحسب، بل بسبب ما تفعله كل الشخصيات الأخرى، وهذه أهمُّ قضية فنية في الأدب والفن بعامة استناداً إلى قوة وجمال أجسادهم وأشكال وملامح وجوههم التي تضج وتشع بالذكاء والدهاء وسعة الحيلة. والعكس صحيح بالنسبة للشخصيات المضادة المرسومة بمواصفات القوة الجسدية والعقلية والمكر والدهاء ولكنْ بأساليب تنفِّر القارئ الطفل أو الكبير من تبنِّيها واحتضانها، بالرغم من أنها تمتلك كل وسائل المبادرة والهجوم والدفاع والسيطرة على أكثر مراحل الحبكة والسرد الدراميين.

لذلك كله فإنّ الحديث عن فاعلية سيناريو ما يقتضي بالضرورة ربطه بالأمور التالية:

1- **موضوع القصة أو الحكاية.**
2- **المضمون.**
3- **طبيعة الشخصيات ووظائفها ومصائرها؛ أبطالاً خيِّرين وأعداء شريرين.**

4- طبيعة الحكاية ووظيفتها.

5- طبيعة الصراع ونوعه ووظيفته.

6- الزمان والمكان باعتبارهما بيئة اجتماعية تاريخية حاضنة للسلوك الإنساني بالقوة.

وعلى هذا سوف نضطر إلى تحديد ما هو عام من حيث الموضوعات التي تمت ملاحظتها لنرى فاعلية النص وأثره في دفع الرسامين إلى إنجاز ما يرسمون وفق أسلوبية محددة ومقصودة. لذا فإنّ تحديد الموضوعات يفيد أيضاً في تبيان المضامين والأهداف، كما يفيد ذلك كله في دراسة تقنيات التتابع الصوري للمسلسل أو القصة الكاملة.

بتأمل بعض مجلات الأطفال العربية التي تستخدم اللغة العربية الفصيحة، أو التي تخلط الفصحى بالعامية كمجلتي (علاء الدين) و(سمير) يمكن لنا أنْ نقف على الموضوعات التالية:

1- الموضوع البوليسي

2- الموضوع التاريخي

3- الموضوع الاجتماعي

4- الموضوع القومي العربي، والوطني المحلّي

5- الموضوع التراثي بأشكاله المتنوعة

6- الموضوع البيئي

7- موضوع المغامرات والخيال العلمي بكل تجلياته

ولسوف نرى دائماً أبطالاً يفعلون، ويخوضون صراعات لإنجاز وتحقيق أهداف محدّدة تمثل قوة الخير والحق والعدل، أو قوة الظلم والشر والقهر والإجرام.

وإذا كانت لغة السيناريو السينمائي أو التلفزيوني تقوم على تتابع الصور المتحركة والناطقة، وعلى عدد من اللقطات المتعددة الأبعاد والزوايا وأطوال كل لقطة وفق مونتاج دقيق يُظهر بإتقان إيقاعَ القصة وتطورَ حبكتها ونموَّ الصراع وتطورَ الشخصيات وغير ذلك، فإنَّ هذا المونتاج يُظهر لنا الحبكةَ في أسلوبِ سردٍ

متعـدد المستويات، لأنّ الكـاميرا تمتلـك قـدرة فائقـة ومدهشة علـى تقـديم أعمـاق النفس الإنسانية وأنماط التفكير الخاصة بكل شخصية، كقدرتها المطلقة على تقـديم الأزمنة والأمكنة الواقعية والافتراضية.

بيد أنّ سيناريو قصة ما، أو حكاية، خاصاً بمجلة أطفال مرهونٌ بالـصورة، أو اللقطة الواحدة، سواء على التتابع أم على التزامن. لكنّ هذه اللقطة الثابتـة مرهـون أثرُها وإقناعها بما تتضمنه من تعبير يَظهر على:

1- عدد الشخصيات في الصورة.

2- وضعيات الشخصيات في الصورة في لحظة الفعل ـ الحدث.

3- حركة الوجوه والأجساد في بيئة وزمان محددين وموصوفين.

4- منظور ـ زاوية ـ اللقطة ودلالة ذلك.

5- نوع الصورة ـ اللقطـة ـ مـن حيث حجمهـا وقربهـا وبعـدها وطولهـا وعلاقة ذلك بالشخصية التي تحتل مقدمة الصورة، أو عمقها أو جانبها في لحظة الفعل ـ الحدث.

6- تكامل عناصر الصورة ـ اللقطة ـ مع النص اللغـوي الأدبي باعتبـاره جزءاً من السيناريو. وعلى هذا فإنّ للألـوان والخطوط والنـور والظـل وأحجـام اللقطـات والشخـصيات في الفـراغ أو الفـضاء دوراً مهمـاً في التتابع الصُّوَري، ودلالات بعيدة الأثر.

علـى ضـوء مـا تقـدم سـوف نـرى أنّ سيناريو قـصة مـا ـ أو حكايـة ـ في مجلـة الأطفال لا يحتمل زيـادةً في المنطـوق اللغـوي، كـي لا تـصبح هـذه اللغـة مُعَوِّقـاً، أو فائضاً عن الحاجة، فينصرف النظر إلى النص عن الصورة.

ومن المؤكد أن صورة ما مرسومة بعناية فائقة تستطيع أنْ تحفّز القـارئ الطفـل على إنجاز وإبـداع نـص أدبي لغـوي بالاسـتناد إلى مكونـات الـصورة ـ اللقطـة ومـا تحتويه من علامات وإشارات، مما يدل على قوتها التعبيرية. وهذا صنيع بـاهر، لأنّ الصورة تتضمن منطوقها النصّيَّ ـ لغتها الخاصة بها ـ بالاستناد إلى تكامـل وتـضافر عناصرها المكونـة لهـا مـن خطـوط وألـوان وزوايـا وحركـة، وظـل ونـور، ومكـان

وزمان محددين سواء أكانا واضحيْن أم غامضيْن، وبحسب طبيعة ووظيفة الصورة. وهذا ما تحققه بجدارة سيناريوهات القصص البوليسية التي سوف نتوقف عند واحد منها كنموذج فني جمالي.

ثالثاً = سيناريو الموضوع البوليسي:

يمكن تصنيف الموضوع البوليسي كموضوع وطني، أو قومي، انطلاقاً من وجهة نظر (**مؤلفه**) و (**رسامه**) بعامة، و (**جِهة إنتاجه**) بخاصة لأنها تفرض رؤاها الفكرية والسياسية والإيديولوجية.. إلخ.. على المبدعين العاملين فيها! وعلى ضوء ذلك يمكن تصنيف هذا الموضوع بالنظر إلى فعل مقاومةِ ومطاردةِ الأشرار والمجرمين الذين يهددون أمن الوطن أو أمن الأمة القوميين.

يقوم السيناريو البوليسي على قصة يشكّل "**اللغز**" فيها ركناً رئيساً، لأنه مفتاح الحكاية وعقدتها ومنتهاها. وعلى ذلك فإنّ مجمل الأحداث تدور حول معرفة سر اللغز، سواء أكان صاروخاً نووياً، أم سلاحاً كيميائياً، أم عملية تدميرية تقوم بها عصابة مجرمة، وغير ذلك كثير.

ومن المؤكد أنّ سيرورة حبكة اللغز الغامضة تقوم على إثارة عملية التوقع المستمرة على مدى تقدُّم الأحداث باعتبارها عملية، أو فعالية، نفسية وفكرية لدى القراء من خلال مجموعة عقد ثانوية داعمة لسيرورة وصيرورة العقدة الرئيسة باعتبارها تتضمن سر اللغز وحلّه، بحيث يقوم ذلك كله بتشكيل وتعميق وتوتير حبكة السيناريو الكلية. ولهذا سوف يقوم الرسام بإبراز المهمِ، والضروري، من العناصر المكوِّنة لأشكال جسد ووجه البطل باعتباره فرداً متميزاً في مواقف متباينة ومتعددة ليمايزه عن أجساد ووجوه أصدقائه الذين هم بعامة من رجال الأمن المساعدين له.

وإذا كان الرسام سوف يركز غالباً على وجه البطل وإبرازه من خلال تفاصيل وملامح دقيقة ومعبرة ـــ استناداً إلى مساحة الصورة فوق صفحة المجلة ـــ فإن هذا الرسام، واستناداً إلى نص السيناريو، يفعل ذلك لأن البطل رجل شريف يعمل لصالح أمن الوطن والأمة في العلن وليس في الخفاء كما يفعل المجرمون والسفاحون.

وفي المقابل سوف يؤكد الرسام على إظهار أجساد المجرمين وهي تحتل معظم مساحة الصورة في أوضاع حركية مثيرة، أو رسم وجوههم خلال عتمة وظلمة لا يمكن تبيُّن ملامحها وسماتها المميزة لها، خاصة حين يتم وضع هذه الشخصيات في أماكن لا تدخلها الشمس، أو ليس فيها أضواء كهربائية، أو فيها إضاءة خفيفة جداً ليظهروا وكأنهم خفافيش ليلية تعيش في أماكن خربة أو مهجورة على الدوام. وهذا يفسر لنا لماذا يلبس هؤلاء المجرمون ملابس سوداء ومعاطف سوداء طويلة ونظارات سوداء.. إلخ، دلالة على نزوعاتهم الشريرة.

ولكي يكتمل تصوير الشخصية ورفع مستوى إثارتها للقارئ يعمد الرسام إلى وضع الشخصيات المجرمة في أمكنة مهجورة، أو خرابات عتيقة بعيدة عن تجمعات الناس، أو في مستودعات من مخلفات المصانع التي أوقفت أعمالها لأسباب ما. وهذا ما كرسته الحكايات الشعبية والخرافية من قبلُ، والسينما الأمريكية من بعد!

إن ما يؤكد الرسامُ عليه دائما هو ملابس كل من البطل والمجرم. فإذا كانت ملابس البطل مما هو مألوف وجميل وأنيق وبما يتوافق مع العرف الاجتماعي المعاصر فإن ملابس المجرم تفارق ذلك كله، مما يشكل دعماً للسلوك الثقافي الشاذ غير المتوافق مع العرف الاجتماعي من جهة، ودلالةً على الإجرام بعامة من جهة أخرى، بحيث تشعرنا هذه الملابس أنّ أصحابها ليسوا من عالم البشر قدر ما هم من عوالم مختلفة تبعاً لأشكالهم الغريبة، خاصة حين يكون المجرمون من الفضاء الخارجي بغض النظر عن أنواع الأسلحة التي يستخدمونها، أو التي يستخدمها الأبطال الخيّرون، والتي هي غالباً غير متناظرة ولا متكافئة، لأن المجرمين يمتلكون الكثير من الأسلحة المتطورة جداً، ويمتلكون أسلحة دمار شامل منجزةً وفق أحدث الابتكارات العلمية. وهذا يعني أن المجرمين يمتلكون أدمغة رفيعة مستوى الذكاء، وإمكانيات علمية وتقنية عظيمة ومدهشة تجعل منهم مالكي مصائر البشرية، ومحركي العالم حسب ما يريدون. وهذا أيضاً يفسر لنا بجلاء حرص رجال الأمن الدائم على تنفيذ خطة هجوم استباقية قبل وقوع أي هجوم إجرامي. لكن هذا نفسه يفسر لنا فلسفة أصحاب هذه السيناريوهات التي تزعم أن الآخرين مجرمون دائماً ويريدون قتل مواطني وطنِهم الصالحين. وهذه هي فلسفة السياسة والعسكرية الأمريكية بعامة.

إن ما تمّ توصيفه سالفاً مشغول بإتقان باهر لصالح فعالية البطل "السوبر مان" الذي يحوز على رضى تام من جمهور القراء باعتباره حاميهم وحارسهم والمدافع عنهم لأنه يمتلك جسداً قوياً وعقلاً ذكياً وأسلحة فتاكة بالرغم من أنها أقل كمية. ولكن هذا البطل ينتصر في النهاية لأنه مواطن صالح وينتمي إلى وطن كل ما فيه صالح ويعمل لصالح البشرية. ولهذا فإن مجمل الإشارات المقدمة للقراء تقوم بمهام تعزيز التعاطف مع البطل القومي، باعتبار أن القراء أنفسهم جزء من المجتمع الصالح المعرّض للخطر، وانهم تبعاً لذلك أبرياء ومستهدفون في العمليات الإجرامية.

لهذا يمكن التأكيد بثقة أنّ هذه المسلسلات والسيناريوهات تقوم في بنيتها الرئيسة على خيال جامح مصنوع بمنطق فني ـ درامي متماسك وأخّاذ، وعلى حركة مباغتة ومفاجئة وصاعقة تبدو خارقة وفق تقنية الـ(أكشن)! وبناء على ما تقدم سوف نقوم بتحليل السيناريو البوليسي التالي.

- **مجلّة ستارز ـ الرجل الإلكتروني[1]:**

تعلن هذه المجلة في كلمتها الافتتاحية عن أهدافها، ومجيبة في الآن نفسه عن سؤال بعنوان (لماذا الرجل الإلكتروني؟) أنها (**أسلوب حديث، مشوّق للنشء، الطالع، ابتكره واقع الحال من نسج الخيال، رغبة في الإقناع بدون تردد أو التباس... ص 3**)، إيماناً من المجلة نفسها (**بأنْ لا بدّ للحق إلا أنْ ينتصر على الباطل، وللرحمة إلا انْ تتفوق على الظلم، وللإيمان على الكفر... ص 3**)!!

ولا تخفي المجلة اعترافاً صريحاً يتعلق بمرجعية قصصها المصورة فتقول: (**إن هذه القصص المصورة كُتبت أصلاً كحلقات تلفزيونية قام بإعدادها كبار المربين والمتخصصين في دراسة علم نفس النشء الطالع، حيث تُبرِز الخصالَ الحميدة لأبطال هذه القصص مثل الإقدام والشجاعة والتضحية وحفظ النظام والتقيد**

[1] **ستارز... الرجل الإلكتروني: مجلة للأطفال. العدد 11 ـ مجلة نصف شهرية تصدر في بيروت. من دون تاريخ.**

بالقانون... ص 3)!! ولكنْ أيُّ مربين وعلماء نفس وفي أي بلد فهذا ما لا تذكره المجلة. لكن الحقيقة هي أنها مجلة أمريكية توجه الرأي الطفلي العام دينياً ونفسياً وسياسياً و... إلخ!

يلاحظ القارئ الكبير هنا أن هذه المجلة تؤكد على الخيال كمرجعية للقصة. لكنّ ذلك ـ وكما سوف نرى لاحقاً ـ يشكل تبريراً إيهامياً وتزييفاً للوعي بمجريات الأحداث الافتراضية ـ افتراض الهجمات الاستباقية الموصوفة سالفاً ـ والمطروحة باعتبارها واقعاً حقيقياً. وهذا بطبيعة الحال سيبرر طبيعة (الرجل الإلكتروني)؛ رجل الأمن الأمريكي الذي يمتلك صفات آلية بسبب تدخّل العلم إلى جانب صفاته الإنسانية، مما يجعله منتمياً إلى نوع خارق من الرجال، ووفياً بإطلاق لأمن بلاده لأن فيه جانباً بشرياً وإنسانياً. ولأن وظيفة البطل الإلكتروني على هذا النحو بالتحديد فإن المجلة تفصح عن أهدافها بانتصار الحق والرحمة والإيمان مقابل الظلم والباطل والكفر(!) أيُّ كفر؟ ومن همُ الكفار؟ إن المجلة لا تجيب مباشرة على تقريرها السابق. ولكنّ القصة والسيناريو يفصحان بشكل ضمني عن معنى ذلك. فكل من لا ينتمي إلى الأمة الأمريكية ومعتقداتها هو كافر. وأمر كهذا يقرر بصفاقة التفرقةَ العنصرية والدينية والثقافية بشكل لا نظير له في تاريخ البشرية!!

بل وتضيف المجلة أنّ مربين ومختصين بعلم نفس النشء أعدوا تلك القصص وأشرفوا على هذا الإنتاج التلفزيوني لكسب أكبر قدر من المصداقية التربوية. ولكن الخطير أيضاً أن هؤلاء بالتضامن والتواطؤ مع الشركة المنتجة قد قاموا جميعاً بتحويل المسلسل إلى سيناريو في مجلة تدخل البيوت والمدارس وتستقر فيها طويلاً، وذلك لإبراز خصال الأبطال الإلكترونيين الأمريكيين كنموذج للدفاع عن الحق والعدل والإيمان من وجهة نظر أمريكية تَشعر على الداوم بأنها مهدّدة بالغزو من قبل الآخر، سواء أكان فضائياً أم أرضياً بشرياً، كما هي مهددة بالإرهاب الموجه نحوها، وبالتآمر عليها من قبل أعداء حقيقيين، أو وهميين مفترَضين، مما يفصح عن أن الثقافة الأمريكية ثقافة افتراضية ووهمية لأنها تقوم على ما ليس موجوداً في الواقع، قدر ما تخلقه هي خلقاً تعسفياً لتبرر مشاريع مؤسساتها الاحتكارية والأمنية والعسكرية الاستعمارية!

صحيح أن مجلة (ستارز) لا تفصح عن جنسية بطلها الخارق، ولكننا نعرف جنسيته ببساطة لأننا نستدل عليها من خلال أفعال البطل الخارقة كسلوك ثقافي أمريكي، وكنمط فظّ لثقافة استعلائية مهووسة بحفظ الأمن والنظام والتقيد بالقانون. وهذا حق لا يمكن نكرانه لأن الولايات المتحدة الأمريكية خليط من القوميات والجنسيات واللغات والثقافات. ولهذا كان لابد من قيام فلسفة نفعية "براجماتية" لا تُؤْثر أحداً على نفسها. وهذا يؤكد أن الولايات المتحدة الأمريكية هي الدولة الوحيدة في العالم كله التي تدّعي أنها تسعى إلى إحقاق الحق والعدل والخير والسلام. بل إن هذا ما برر لها نفسياً تسيير أساطيلها عبر البحار وإلقاء القنبلة الذرية فوق ناغازاكي وهيروشيما!!

إن تلك الأهداف مرغوبة ومطلوبة من حيث مدلولاتها المباشرة من قِبَل كل شعب وأمة، خاصة ما يتعلق بتربية النشء. ولكنْ بمجرد أن يصبح الأمر متعلقاً ـ بالتحديد ـ بالنظام والقانون والأمن فإن المدلول العميق لذلك هو أن الولايات المتحدة الأمريكية مهدَّدة على الدوام كما قدَّمنا، أياً كان شكل هذا التهديد ونوعه ومصدره. ولهذا سوف نطالع الآلاف من السيناريوهات البوليسية التي تنطلق من "واقع الحال" المعرَّض للتهديد الدائم، حسب قول المجلة التي تجبر قراءها على الاستنفار العضلي والتوتر العصبي الدائمْين عن طريق استفزازهم ضد الآخر خوفاً من هجوم مفاجئ أو ضربات غير متوقَّعَة سريعة وقاضية، خاصة حين يتمّ النظر إلى المجرمين باعتبارهم (كفّاراً)، تماماً كما جرى في التحريض على الحرب ضد الإسلام والمسلمين واتهامهم بالإرهاب. وهذا تدعيم ديني عالي الوتيرة، وبالغ الحساسية ينضاف إلى همجية الأعداء وعدم إنسانيتهم كونهم يمارسون كل مظاهر العنف ضد حضارة حديثة وحريات مفتوحة وديمقراطية عظيمة! بل تفصح المجلة عن اعتقادها بأن ما يجري من عنف هو لمجرد العنف، أي أنه لا يسعى إلى تحقيق أهداف إنسانية، ليبقى سلوك وأفعال أبطالها الإلكترونيين النموذج الأمثل للإنسانية والعنف المبرَّر. وأمر كهذا يهدف إلى إيهام الأطفال الأمريكيين بأنهم في مأمن من المجرمين والشريرين لأن رجال الأمن الأمريكيين الوطنيين المخلصين يدافعون عنهم بأرواحهم. وبذلك يتمّ تبرير العنف أياً كانت أنواعه وأشكاله وفي أي بقعة من بقاع العالم.

إن تأمّلاً بسيطاً لذلك الرأي سوف يكشف أن هذه السيناريوهات تدفع القراء الصغار إلى ممارسة العنف المضاد دفاعاً عن الحق والنظام والقانون والأمن، خاصة ما يتعلق بأنفسهم، أو بأهليهم وأصدقائهم. وبذلك يتم تبرير العنف المضاد مهما كان شكله انطلاقاً من إيمانهم المطلق بـ(**أنهم يكرهوننا**) من دون طرح سؤال (**لماذا يكرهوننا؟**) كما هو حاصل من قبل، وكما حدث في السنوات الأخيرة من القرن العشرين في حرب الولايات المتحدة ضد الإسلام والمسلمين بحجة القاعدة!

إن تلك الأهداف التي تفصح عنها مجلة (ستارز ـ الرجل الإلكتروني) تكشف بجلاء قوة التأثير الذي تخلفه في عقول ونفوس الناشئة، بحيث يصبح كل غريب في ملبسه وشكله مجرماً وإرهابياً، وهو محلّ شكٍّ ومراقبة وإخضاع واحتقار على الدوام حتى لو كان طفلاً، وبالتالي يتوجب قتله دفاعاً عن النظام والأمن والقانون!!

في قصة (**ستيف أوسْتن في المهمة المستحيلة**) الواردة في المجلة نفسها ـ ولنلاحظ هنا دلالة العنوان ووصف المهمة بالاستحالة ـ يتمّ تحديد زمن الفعل الدرامي الإجرامي بعشر دقائق لإبطال انفجار قنبلة موقوتة (يمكن أنْ تقتل آلاف الناس... ص 4). ومهمة الرجل الإلكتروني هي اكتشاف مكان القنبلة ضمن حدود هذا الزمن القصير جداً.

إنّ ما هو مهم هنا هو أنّ القارئ يوضَع مباشرة في عمق لحظة التأزم الدرامي من دون أنْ يملك خياراً واحداً في التفكير أو التأمل بحقيقة ما يجري، ليحلل ويركب ويستنتج! بل إنّ كاتب السيناريو يقفز فجأة إلى انفجار القنبلة في موعدها من دون أنْ يُصاب أحد من المواطنين بأي أذى، لأن المجرم كان قد أخبر الشرطة منذ دقائق بالجريمة. وبالسرعة القصوى أخلى رجال الأمن المكان من الناس. لكنّ هؤلاء الرجال الأمنيين الخارقين يستنتجون بذكائهم الخارق أنّ هذا المجرم الذي يلقب نفسه باسم عربي ـ فرعوني هو "أوزوريس" رب الأموات في مصر الفرعونية لن ينذرهم في مرة قادمة، وستكون المهمة أكثر صعوبة وغموضاً. أما بالنسبة للقارئ فستكون المهمة أكثر إثارة وتشويقاً واستفزازاً وتعطشاً نحو قتل المجرم أو إلقاء القبض عليه باعتباره رمزاً لكل ما هو شرقي!

إن استنتاجاً كهذا يشد أعصاب الطفل القارئ ويحدد مجرى تفكيره بمجرى الحقد والكراهية ليطارد المجرمَ، وقد تماهى هذا الطفل في البطل الإلكتروني متقمصاً مشاعره وأحاسيسه التي بدأت منذ هذه اللحظة الدرامية تُصنَّع بدقة ومهارة فائقتين.

جدير بنا أن نشير هنا إلى أنّ الرسام يقدم صورتين لانفجار القنبلة المهول. لقد وضع الكاتب والرسام بين الحطام المتخلف عن الانفجار رجلين غير واضحيّ الملامح. ثم يقدمان لنا بعد ذلك صورة ثالثة، وفي صفحة واحدة، تُظهر رجلين بوجهين جامدين قاسيين، لكنهما وجهان جميلان هما وجها البطل الإلكتروني ورئيسه في الشرطة.

إن استخدام اللونين الأبيض والأسود يسمحان بنشر كثير من الظلال من جهة، ويشيعان الكثير من الغموض والسرية والتعميات للمَشاهِد العامة من جهة أخرى. لكنْ حين تكون الصورة - اللقطة الثابتة - خاصة بشخص ما فإن الوجوه ستظهر بخطوط حادة وعيون متأملة تفكر في ما سيأتي، أو سيجري. وهي دائماً وجوه أمامية واضحة، ولكن القلق هو السمة البارزة عليها. على العكس تماماً من وجه المجرم "أوزوريس" الذي لا يبدو واضحاً لنا في البداية. بل يقدمه الرسام لنا من خلال ظهره فقط. ثم يقدمه ثانية في لقطة (كلوز) بعيدة الوجه، ثم من خلال لقطة أكبر قليلاً، ومن ثم من خلال لقطة متوسطة ولكنْ بحركة عنيفة ومتوترة، خاصة حين يغلق "أوزوريس" الهاتف.

يجب الاعتراف بأن قصة (ستيف أوستن - الرجل الإلكتروني) مشوقة ومثيرة ومحفزة على المتابعة بالرغم من أنها تقوم على التتابع أو التعاقب الزمني. غير أن المؤلف يجتهد في تقطيع الزمن، وفي الاختزال اللغوي، والتكثيف الزمني، ويوفر لقصته مزيداً من الحذف والتلخيص، وقليلاً من السرد اللغوي والكلام، ودرامية طيبة في الأحداث، مما يوفر تسارعاً في الإيقاع الدرامي ويحقق لهاثاً مستمراً وراء مجريات الحدث خاصة حين تظهر الحبكة الثانوية الثانية وهي زرع قنبلة موقوتة أخرى بعد حادث انفجار القنبلة الأولى.

إن ما هو جدير بالاهتمام هنا هو أنّ الحبكة الرئيسة للقصة تقوم على (فعل مطاردة مجرم قاتل). لكنّ الحبكات الثانوية هي التي تفعل فعلها، وتحقق آثارها لدى القراء الصغار لأنها أفعال تحمل في نتائجها الموت لهم ولآبائهم وأمهاتهم وإخوتهم!

إنّ توالي الحبكات الثانوية الموصوفة يعزز ويكرس توتر الصراع عن طريق إثارة التوقعات الدائمة لما سوف يجري من أحداث. ويتمّ ذلك عبر مستويين:

الأول: هو مستوى الصراع الخارجي بين المجرم ورجل الأمن. ويتمثل هذا المستوى بالمطاردة ومعرفة مكان المجرم ومكان الجريمة.

الثاني: هو مستوى الصراع الداخلي ـ النفسي الذي يعاني منه رجال الأمن الذين يجهلون مكان المجرم.ومكان وقوع الجريمة والنتائج المترتبة على ذلك. ويزيد من هذا الصراع قصور معرفة رجال الأمن بالأساليب التي يتوجب اتباعها مع مجرم محترف حادّ الذكاء، وخبير بالجريمة المنظمة. لكن ذلك سوف يتم حله حين يتم اكتشاف خطأ ما يخلّفه المجرم وراءه للتأكيد على أنه لا وجود لجريمة كاملة. وهذه هي النقطة التي يتباهى بها رجال القانون ورجال الأمن الأمريكيون بالرغم من أنها حقيقة إنسانية.

يمكن التأكيد هنا، وببساطة، على أنّ طبيعة الصورة المرسومة تُثبّتُ في عيون الأطفال القراء ضروباً من العنف، ليس بسبب قساوة الوجوه وملامحها الخاصة بالمجرمين، بل بسبب حدّة الخطوط و تعبيرها الحيوي. أي إن الصورة ــ اللقطة مرسومة في لحظة الحركة مثل: الهجوم ــ الدفاع ــ القتال ــ الهروب ــ القفز ــ السقوط ـ إطلاق الرصاص... إلخ.

لكنّ ما هو مؤكّد بالرغم من ذلك كله هو أنّ هذه النوع من السيناريوهات يمتلك كل مقومات النجاح لأنه يمتلك كل عناصر التشويق والإثارة، بدءاً من النص المكثف وانتهاءً بمكونات الصورة ــ اللقطة المعبأة حتى الانتفاخ بالأفعال الحركية الدامية كونها حركة "أكشن" على الداوم، والتي تسمح للأطفال بتمثلها. وهذا لا شكّ مطلوب ومرغوب من قِبَل المجلة نفسها، لأن هذا هو بالتحديد هدفها الأعلى.

إذن يمكن لنا الآن أنْ نشير إلى أهمّ تقنيات المسلسل البوليسي كما تم استنتاجها من أعداد مجلة (**ستارز 11 ـ 14 ـ 19**) :

1- **البدء بأزمة ـ عقدة ـ** سمتُها الرئيسة الغموض. وهذا البدء قائم على جهل رجال الأمن من جهة، وجهل القراء الأطفال من جهة ثانية بكل ظروف الأزمة والعقدة.

2- **الحبكة الرئيسة الواحدة** المكوَّنة من حبكات ثانوية صغيرة تقوم على عدة عقد صغيرة متعالق بعضها ببعض بإحكام، ومرتبطة بمهمة البطل الإلكتروني وعلاقة ذلك كله بالمجرم. وهي حبكة تخضع لنظام البداية والوسط والنهاية.

3- تقوم حبكتها على **التعاقب الزمني**.

4- **التوقع القائم على التشويق والحدْس** بهدف تمتين علاقة الطفل بالسيناريو. لأن التوقع يسمح للطفل بالانغمار الكلي في مجريات الأحداث والصراع وتمثّل سلوكيات البطل ومعاناته وأهدافه.

5- **الحذف والتلخيص والتكثيف**. حيث تخضع الصورة دائماً لنقص في وضوح بعض أجزائها لزيادة فاعلية الإبهام والإيهام والتشويق. وذلك كله ضروري لأنه يقدم لنا السيناريو على هيئة لَغَمٍ قابل للانفجار في كل لحظة، مما يسمح برفع مستوى التوتر النفسي والعضلي والعصبي والذهني على الدوام بهدف تحقيق فعل التشارك في الأحداث من خلال تبنّيها.

6- **الغموض** الذي يخلق الأجواء العامة للقصة والخاصة للشخصيات ولسير وتطور الحبكة والصراع حتى ينحلّ اللغز وينتصر البطل على المجرمين.

رابعاً- سيناريو الموضوع الوطني ـ التاريخي:

يقوم هذا الموضوع على استحضار أو استلهام حادثة أو شخصية تاريخية متعلقة بالنضال الوطني ضد قوة احتلال غاشمة من أجل التحرر والاستقلال. وباعتبار أن هذه الحادثة قد وقعت في الزمن الماضي فإن هذا الموضوع يندرج في الإطار التاريخي، أي الذي يجري في الزمن الماضي.

لقد اعتنت مجلة (أسامة) السورية بمثل هذه الموضوعات عناية خاصة كونها تنطلق في توجهها من إيديولوجية قومية عربية. لذلك تنوعت مصادر ومرجعيات قصصها وحكاياتها، فكان منها الأسطوري والخرافي والمعرفي والاجتماعي والعجائبي وغير ذلك مما جرى في الزمن الماضي. الأمر الذي يمنح الأطفال القراء غنىً معرفياً وثقافياً قومياً عربياً.

تقدم القاصة **(دلال حاتم)** عبر الأعداد من (350 ــ 358) لعام (1983) والأعداد من (359 ـ 367) لعام (1984) من مجلة أسامة مسلسلها التاريخي الممتع **(زنوبيا ملكة الشرق)** برسوم جيدة للفنان السوري **(فواز الأرناؤوط)**.

فعلى مستوى النص الأدبي تقدم دلال حاتم قصتها ـ السيناريو ـ من خلال سرد تاريخي تعاقبي بدءاً من تسلُّم "زنوبيا" حكم تدمر، وتفكيرها ببناء الدولة العربية القوية، وتوحيد الشرق العربي بغربه، لتقوم دولة عظيمة أمام دولتي الفرس والرومان. لكنّ هذا المشروع الوحدوي يصطدم:

1- **بعقبات خارجية:** تتمثل بمطامع الرومان والفرس بخيرات سورية ومصر من جهة، وبالمكان الجغرافي الاستراتيجي المهم بالنسبة إليهما من جهة أخرى.

2- **بعقبات داخلية:** تتمثل ببعض الخونة التدمريين، وبتآمر اليهود الذين يقطنون فوق الأرض العربية لتحقيق حلمهم في المشروع القومي وإقامة الدولة اليهودية الصهيونية.

غير أن دلال حاتم تعي ببراعة أن السرد التاريخي المتسلسل للأحداث لن يعوقها عن إنجاز سرد فني يختزل كثيراً من المنطوق اللغوي غير المعبر أو المفيد، مما

سيسمح لها، أو للرسام، باستخدام تقنيات القطع والحذف والوصف وغير ذلك بما يفيد فنية القصة ونموها وتطور شخصياتها وأحداثها.

إن نص وسيناريو (زنوبيا ملكة الشرق) يتحركان بحيوية في الأمكنة والأزمنة بمنطقية فنية جيدة. وقد استطاع الفنان الرسام فواز أرناؤوط أنْ يعي ذلك فقدم لقطات صورية من زوايا متعددة ومتنوعة وكأنه يستخدم كاميرا، بحيث بدت كل صورة ذات منظور خاص بهدف إظهار الشخصية في لحظة الكلام، أو في لحظة الفعل. ولهذا قدم لنا فواز أرناؤوط ـ من وجهة نظره ـ لقطات صورية متوسطة وقريبة بأسلوب الـ"كلوزات"، وهو يرسم الوجوه بإضاءة كاملة ليكشف عن قسماتها المعبرة في لحظات المعاناة. صحيح أنّ الأرناؤوط يبالغ بخطوط هذه الوجوه، ويجعل سماتها العامة دائرية، غير أنّ هذه الخطوط بسيطة وقوية ومعبّرة بسبب انسجامها وتماسكها ورشاقتها.

على أن ما هو مهم هو أنّ الرسام "أرناؤوط" يمايز بين الوجوه العربية التي تفصح عن نبل وشهامة وقوة، والوجوه الرومانية والفارسية والعربية الخائنة كوجه "الصحصاح"، ليظهر هذه الوجوه مليئةً بالحقد والكراهية والجشع كما هما وجها اليهوديين الجاسوسين المقيمين في تدمر.

تستخدم دلال حاتم تقنية القطع ببراعة لتحقق لسردها الدرامي نقلات مكانية وزمانية متماسكة ومتعددة، ولِتُزامنَ بعض الأحداث المتوترة في لحظة واحدة. ولهذا لجأت القاصة إلى الحذف والتلخيص والتكثيف كتقنية تلعب بها على الزمن، مما وفّر للرسام "أرناؤوط" ابتكار وضعيات متعددة للشخصيات، ولطبيعة اللقطات الصورية، خاصة ما كان منها نفسياً تعبيرياً.

لكننا سنلاحظ في الأعم الأغلب من السيناريو أن كلمات النص الأدبي تحتل مساحات كبيرة من مساحة الصور، مما يؤثر على التلقي البصري لأن مساحة النص ستلغي بالضرورة، أو ستقتنص، جزءاً من مساحة الصورة ودلالاتها. وإذا كان الهدف من ذلك توفيرَ وضعية بصرية مريحة لقراءة النص الأدبي باعتباره الركن الرئيس كما يبدو بالنسبة لدلال حاتم، فإن قراءة الصورة والاستمتاع بها لا يقلاّن

أهمية عن متابعة النص الأدبي كما بيَّنا وأوضحنا حول صنيع مجلة "ستارز" المتفوقة في هذا الجانب الفني.

بالاستناد إلى ملاحظاتنا السابقة يمكن لنا أن نستنتج بعد التدقيق في اللقطات الصورية أن هذه الصور تكاد أنْ تكون ذواتَ بُعْدٍ واحد، لأنها تَظهر لنا بوجوهها وصدورها؛ أي هي صور أمامية، مما يدل على أنّ الرسام قد فضّل المنظور الجبهيَّ الأماميَّ ولا يكاد يغير، أو يعدّل، موضع (كاميرته) أو منظور رؤيته الفكرية ـ البصرية إلا نادراً، الأمر الذي يقلل من فاعلية هذه اللقطات الصورية.

بل إن الرسام يتغافل عن أهمية الصور الجانبية، أو الصور التي تُظهر الشخصيات من خلفٍ ـ بظهورها ـ لزيادة فاعلية التشويق والإثارة والتوقع لدى القراء الأطفال عما يمكن أن تكون عليه الحالة النفسية للشخصية الآن، أو لما سوف تقوم به من أفعال.

فإذا أضفنا إلى ما تقدم غيابَ الظلال وعلاقتها بالنور، أو الإضاءة الدائمة للشخصيات لوجدنا أن الأجواء البوليسية ـ باعتبارها أجواء تآمرية وتشويقاً وإثارة وفاعلية درامية ـ ضئيلة الفاعلية، مما يُفقد المسلسل قدرته على التأثير الحارّ، ليبقى النصُ الأدبي الخيارَ الوحيد لمتابعة تطور القصة والشخصيات والأحداث والصراع. غير أننا برغم ذلك كله لا نستطيع إنكار جماليات الرسوم وتعبيراتها وملاءمتها كثيراً لمضمون الحبكة وسيرورتها وتحولاتها.

إن الْقَطْعَ المتنوع الذي تقدمه دلال حاتم يَحتمل أن يكون موافقاً لأحداث متعاقبة أو متزامنة مثل (وصول رسول الرومان إلى تدمر للقاء أحد الخونة التدمريين)، ثم يحدث قَطْعٌ ونقلةٌ إلى بلاط "زنوبيا" في لقاء مع مستشارها "لونجين" وهو يخبرها بعمليات سلب ونهب في آسيا الصغرى. وكثيراً ما تفعل ذلك "دلال حاتم".

تَظهر قدرة "دلال حاتم" الفنية الدرامية في استخدام تقنيات الحذف والتلخيص، كما قدمنا، حين لا تسترسل في متابعة كل الكلام المتعلق بموضوع أو قضية ما. إنّ زنوبيا حين تطلب من "زبدا" قائد جيوشها حلاً لما يجري في آسيا الصغرى تقوم "دلال حاتم" بنقلنا بسرعة إلى بلاط "أورليان" الروماني الذي فاجأه

احتلال الجيش التدمري لآسيا الصغرى، تماماً كما استخدمت "دلال حاتم" في حلقة سابقة تقنية الصمت، أو السكوت، عن فعل أضمرته زنوبيا حين أعلنت عن ذهاب جيشها إلى فارس، فإذا هو يذهب إلى مصر ويحررها من الرومان.

إن "دلال حاتم" هنا لم تَنْسَقْ وراء تقديم مشهد حواري بين زنوبيا وقائد جيوشها "زبدا" لتمكّن القراء الأطفال من افتراض حوارات تمت بين الملكة والقائد. إذ المهم هنا ما سوف تأمر به ليقوم الجيش بتنفيذه على وجه السرعة والسرية. ومثل ذلك ينطبق على مشهد خداع روما حين تَوجَّه الجيشُ التدمري إلى مصر بدل فارس. ولو أن "دلال حاتم" قد أفصحت للقراء عن هذه الخطة لما بقي شيء سراً للقراء ولا للرومان، ولافتقدنا التشويق والإثارة والمفاجأة التي تفرحنا وتريحنا نفسياً. وعلى هذا فإننا نجد زنوبيا الآن بين أهلها المصريين منتصرة. لكن المؤلفة والرسام يتجاوزان كما رأينا كل الأحداث التي كان يمكن لها أنْ تحدث ليقدما زنوبيا في لحظة رحيلها عن مصر ووداع الناس لها فرحين. وهذا استخدام رائع لتقنية حذف مسير الجيش التدمري إلى مصر، وللمعارك مع الرومان، واستقبال المصريين لزنوبيا، والإقامة في مصر لزمن طويل، واجتماعها مع زعماء الشعب المصري. لقد كان ذلك كله تكثيفاً لأزمنة وأمكنة كانت ستحتاج إلى صفحات كثيرة وكلام أكثر، ولكانت "دلال حاتم" قد وقعت في مطب الوصف الطويل والممل، ولخرجت على القول الدرامي الناظم لتطور أي قصة وهو **(أظْهِرها.. ولا تقلها)**. إي دَعِ الصورة ـ الحركة تتكلم بمكوناتها وليس بمنطوقها اللغوي وحسب لأن ذلك أقوى أثراً وفاعلية.

إن "دلال حاتم" تحذف ذلك كله وتلخصه بإشارات سريعة عبَّرت بها عن التحرير والوداع. ولو تابعت المؤلفة والرسام سرداً تعاقبياً تقليدياً عبر النص والصورة لأوقعا نفسيهما وفنهما في تقديم جزئيات وتفصيلات لا يحتملها ورق المجلة من جهة، وهذا أمر بسيط، ولا تقتضيها طبيعة ووظيفة الحبكة الدرامية التي تقوم في بنيتها على حلم توحيد الشرق العَربي بغربه، ودحر الرومان والفرس وتحرير الأرض العربية منهما من جهة أخرى. وهذا الإجراء الفني يوتّر الحبكة ويخلق صراعاً نامياً بين إرادات متناحرة.

إنّ "دلال حاتم" تفصح بذلك عن ثقتها بأن الأطفال القراء قادرون على متابعة قصتها موضوعاً ومضموناً وأحداثاً برغم ما تتعرض له هذه القصة من حذف وتلخيص وتكثيف في الأزمنة والأمكنة بوساطة تقنيات "القطع" والنقلات السريعة. وهي تؤمن ـ شأنها شأن الرسام ـ بأهمية ذلك لتحقيق الإثارة الفنية والتشويق والتوقع الدائم لما سوف يجري بهدف الانغمار في الأحداث، مما يسمح بقيام فجوة لغوية أدبية وبصرية صُورية سوف يملؤها الطفل القارئ بالاستناد إلى المجرى العام لحركة الحبكة والصراع، أيّاً كان مستوى النص الأدبي اللغوي، الأمر الذي يحقق تشاركاً في إنتاج أجزاء حكائية أو درامية تمّ السكوت عنها لضرورات فنية، وهذا ما يقدح أذهان وأخيلة الأطفال القراء ويزجّهم في تقديم اقتراحات شخصية خاصة بهم، وبما ينسجم مع معارفهم وثقافتهم وميولهم ويعبّر عنها.

ما هو جدير بالإشارة إليه هو أن الرسام "فواز أرناؤوط" يقدم لنا رسوماً تبدو ساكنة لا حركة فيها إلا قليلاً، خاصة الحركة الجسدية، عدا بعض الوجوه التي تعبّر عن دهشة أو عن استنكار. وربما يعود هذا الأمر إلى أنّ "دلال حاتم" تعير اهتمامها للحالات العامة مثل: الحرية وبناء الدولة العربية التدمرية القوية ومحاربة الأعداء. وهي تفعل ذلك من خلال حوار زنوبيا مع مستشاريها، ومثل ذلك مع "أورليان" وقادته.

صحيح أن "دلال حاتم" أفسحت المجال في الحلقة الأخيرة — العدد 367 عام 1984 ـ لنشوب معارك تتوافر فيها حركة المقاتلين والخيول ووضعيات حربية متنوعة إلاّ أن ذلك كان لسرد المعركة عبر الصور بدل السرد اللغوي الوصفي الذي سيكون أقل قيمة وفاعلية وتأثيراً. بل إنّ كمية قليلة من الصور الدالة والمعبرة تغني عن كثير من الكلام، لأن ما قدمته المؤلفة والرسام يعني تلخيصاً لمجريات معارك كثيرة من جهة، وتسريعاً لسقوط "حمص" و "تدمر" في أيدي الرومان، فوفرت بذلك "دلال حاتم" للرسام نقلات سريعة ومهمة في الزمان والمكان وتطور الحبكة صُوَرياً.

إن طبيعة موضوع زنوبيا والشخصيات الملكية الرسمية ستؤثّر أيضاً على حرية الرسام وتنويع الحركة الخارجية. بل سيحدُّ ذلك من أوضاعها. لكنّ هذا لا

يمنع – كما نرى ـ من تصوير متحرك لإكساب الصورة حيوية وحركية بصرية ذات دلالات معبرة برغم الهالة الملكية لزنوبيا أو لأورليان.

لا توفّر "دلال حاتم" تقنيتي السرد والوصف، بل تستخدمهما ببراعة حين جعلت زنوبيا تعلم بمسير "أورليان" نحو "تدمر". ولهذا لخّصت لنا المؤلفة ما قامت به زنوبيا من اتصالات مع قادتها ومع شيوخ القبائل العربية، ومن مراسلات مع الملك الفارسي لنجدتها. ثم انعطفت المؤلفة إلى تقليد زنوبيا سيفاً تدمرياً ـ عربياً ـ كنايةً عن فروسيتها، وعن استعدادها وجاهزيتها للحرب.

لكنّ السيناريو يضعنا مباشرة في "إنطاكية" أرضِ المعركة. إن التشويق هنا لا يأتي من النص الأدبي بإطلاق، بل من البراعة في استخدام "القطع" الناجح في أزمات متوترة، وتوفير أجواء متعددة للأحداث. ولهذا تبدو حبكة السيناريو متماسكة، ويبدو سرد "دلال حاتم" منسجماً ومعبّراً، وموصلاً إلى الأهداف المرجوّة، على الرغم من أنّ نص المسلسل في عمومه يقوم على حبكة رئيسة واحدة موزّعة على أمكنة وأزمنة محددة. على النقيض تماماً مما فعلته مسلسلات مجلة "ستارز" التي بنت مسلسلاتها على توافر حبكات ثانوية موازية للحبكة الرئيسة أحياناً، ومتقاطعة مع الحبكة الرئيسة أحياناً أخرى، وعلى توفير عقد صغيرة داعمة للعقدة المركزية. وبالتالي فإنّ "اللقطات" الفنية لدى مجلة "ستارز" لا تلتزم فقط بنقلات في الأزمنة والأمكنة بل وبأحداثِ العقد والحبكات الثانوية المتعلقة بكثير من الحالات النفسية الخاصة بالشخصيات، بهدف خلق التوتر والتشويق، وهذا ما خسرته "دلال حاتم" بعض الشيء.

غير أننا نستطيع التأكيد على أن المؤلفة قد اعتمدت في بناء نصها ـ السيناريو ـ على ذاكرة القارئ العربي من جهة، وعلى استثمار بنية الحكاية التاريخية من جهة أخرى باعتبار أن بنية الحكاية بنية تعاقبية، وأن معظم حبكتها معروف للقراء. وهذا ما سمح للمؤلفة بتعزيز وتعميق فاعلية تقنياتها السالفة.

من جهة أخرى يمكن الادّعاء أنّ السرد الدرامي لدى "دلال حاتم" لا يقل أهمية عن السرد الدرامي الجيد لمجلة "ستارز"، حيث يسيطر منذ البداية (راوٍ متعال) عليمٌ بكل شيء، وقادرٌ على تقديم تفصيلات دقيقة ومعلومات غزيرة موثّقةً،

الأمر الذي يدل على أن هذا الراوي يحتل مكانه فوق الأحداث جميعاً، وهو يراها كرقعة الشطرنج. غير أنه لا يتدخل فيها. بل يدعها تسير كما تشاء الدراما عبر حبكتها وصراعها وشخصياتها. وهذا ما يجعل الراوي المتعالي موضوعياً إلى درجةٍ تجعلنا نحن القراء أكثر تدخّلاً في التعاطف مع مجريات الأحداث وحركة الأبطال الذين ننتصر لهم من وجهة نظرنا الإيديولوجية.

إننا نشير إلى ذلك ونحن نؤكّد أن صوت الراوي الموصوف لا يتطابق مع صوت المؤلف الذي نجده في كثير من المسلسلات الأخرى، مما يشكل التباساً لدى القراء بعامة، والأطفال بخاصة. وهذا يشير بدوره أيضاً إلى أن التصنيع المسبّق للحبكة والأحداث والشخصيات والصراع ـ كما سندلل على ذلك في ما سيأتي من تحليل لسيناريوهات أخرى ـ تظهر فيها قسرية المؤلف وتخطيطيته المسبقة الجاهزة، والتي تعوق نهوض دراما جذابة ومقنعة.

خامساً= الموضوع والقسر الفكري ـ الدرامي:

لا يتوانى (**عادل أبو شنب**) ـ برغم خبرته الطويلة في كتابة القصص والمسلسلات الخاصة بمجلات الأطفال ـ عن تقديم الكثير من المسلسلات الوطنية المستندة إلى التاريخ العربي البطولي. وها هو يقدم لنا قصته (**جميلة بنت الحداد**) عبر أعداد مجلة أسامة (25 ـ 26 ـ 27 ـ 28 ـ 29 عام 1970)، برسوم الفنانة (**لجينة الأصيل**).

تقوم هذه القصة على حادثة انضمام "جميلة" الفتاة العربية إلى الجيش العربي الإسلامي المدافع عن الأندلس ضد جيوش "الفونسو" القائد الإسباني. غير أن "جميلة" تقع في الأسر. ولما رفضت التعاون مع الأعداء ضد بني قومها ودينها يقرر الملك الإسباني الزواج منها لاستمالتها إليه لتنفيذ خططه. بيد أنّ "جميلة" تقرر قتله وهي تعلن قبولها المراوغ بالزواج، لكنها تفشل في تحقيق هدفها ويُحْكَم عليها بالموت حرقاً.

غير أنّ "جميلة" أخرى تقرر الانتقام لصديقتها المقتولة فتتنكر في زي فلاحة إسبانية وتدخل على الملك "ألفونسو" وتقتله. وما إن تفعل ذلك حتى يُقْبَض عليها وتلاقي مصيرها بالموت.

من المؤكد أن قصة كهذه تبدو مفيدة وممتعة بالنسبة للأطفال القراء، حيث يطّلعون على سيرة فتاة عربية جريئة. ولكنّ المشكلة هي أنه لا توجد في القصة أفعال بطولية تقوم بها البطلة، وتمتلك مصداقيتها الواقعية الفنية. بل إنّ ما تقوم به "جميلة بنت الحداد" الأولى لا يعدو أن يكون مجرد مغامرة وتهوّر وتسرع ناجم عن قلة خبرة وضعف معرفة ودراية ومهارة حين تهم بقتل "ألفونسو" الإسباني بالرغم من أنهما كانا ليلة الزفاف وحدهما. وبينما تنجح "جميلة" الأخرى وحدها فإننا لا نعرف شيئاً عنها سوى أنها فارسة مقاتلة، لأن المسلسل ــ برغم طوله ــ لم يخبرنا بأكثر من ذلك!

ما يمكن استنتاجه ببساطة من هذه الحبكة أن القسر الفكري ــ الإيديولوجي الذي انطلق من الإيمان المسبّق ببطولة المرأة العربية هو الذي يسيطر على السرد القصصي لدى "عادل أبو شنب"، لأنه يفترض منذ البداية بطولة مطلقة لفتاة لم تَثبتْ فاعليتها ولم تتوثق مصداقيتها على أرض الواقع سوى عبر السرد والوصف اللذين يسيطر عليهما المؤلف "أبو شنب" نفسه وليس السارد الموضوعي، إضافة إلى بضع صور نشاهد فيها "جميلة" الأولى لحظة نشوب المعركة بين العرب والإسبان!

ولأن "عادل أبو شنب" قد تبنى منذ البداية حادثة عادية لا تحمل في حبكتها عناصر تطورها كما سوف نبين لاحقاً فقد ظهرت شخصية "جميلة بنت الحداد" الأولى مفتقدة إلى دراميتها باعتبار أن تلك الدرامية هي مبرر علاقتها الضدية بالعدو الإسباني. ولهذا فإن هذه الشخصية لا تعدو أن تكون أكثر من صورة هشّة موجودة في ذهن المؤلف وفوق الورق، ولا تتجاوز إلى عقل وقلب الأطفال القراء فتسكن فيها. أعني أنّ تلك الشخصية لا تمتلك مصداقية وجودها الفني وإن امتلكت مصداقية وجودها الواقعي وشتان ما بين الأمرين الفني والواقعي، وذلك لعدم تملكها لمصداقيتها الاجتماعية؛ أي للشروط والظروف التاريخية والشخصية التي دفعتها إلى الالتحاق بالجيش العربي الإسلامي خارج إطار الرغبة في القتال.

إن ذاك كله هو الذي سمح لنا بالقول: إنّ القسر الفكري ــ الإيديولوجي الذي آمن بحقيقة هذه القصة ـ الحبكة ـ وبفاعلية التصنيع المسبّق للشخصية البطولية هو الذي توهّم وجود فعل البطولة في "جميلة"، لأن القسر الفكري ـ الإيديولوجي

أعمى لا يبصر سوى خيالات مريضة. ولهذا فإن فعل التوهُّم المشار إليه قد أغلق على "عادل أبو شنب" إمكانية تطوير شخصية بطلته الرئيسة مستقلةً، أو عبر وسيط آخر هو شخصية "جميلة" الثانية لإقامة توافق بين عقليتين ونفسيتين نابعتين من بيئة وثقافة وقومية وعقيدة واحدة، لأن الهدف قد أصبح معكوساً. فبدل إظهار بطولة "جميلة" الأولى تأكدت لدى الأطفال القراء بطولة ـ مغامرة ـ "جميلة" الثانية. وبدل إظهار البطولة بشكل عام للمرأتين أظهر المسلسل قسوة الإسبان وقسوة أحكامهم الجائرة بالإعدام.

لقد جهد "عادل أبو شنب" كي يجعل من قصته مشوقة، لكنه فشل في إقناعنا بذلك لأن الأعم الأغلب من "تقطيعاته" الفنية جاء باهتاً كونه لا يقوم على حدث مهم قابل للتطور، أو على عقدة مؤجل حلها بسبب غموض ما!

لهذا — ولأمور أخرى ـ اجتهدت الفنانة الرسامة **(لجينة الأصيل)** لتقديم صور ـ لقطات ـ ذوات دلالة. لكنّ هذه الصور تبدو للناظر وصفية أكثر منها تعبيرية، وسردية حكائية أكثر منها درامية. وسبب ذلك كله في رأينا أن مباشرة الخطاب الإيديولوجي الفجِّ أنتج معه بالضرورة خطاباً وصفياً من الخارج، كما أنتج معه خطابية مباشرة سيطرت على مجمل النص وطبيعة ووظيفة شخصية "جميلة بنت الحداد" ومصيرها الفاجع.

أضف إلى ذلك أن اللغة التقريرية التي سيطرت على النص قد أرغمت الرسامة "لجينة الأصيل" على إنجاز صور وصفية ـ كما قدمنا ـ لم تنفع معها كل "القَطعات" الفنية والنقلات المكانية والزمانية التي لم تنبع من صلب الدراما بسبب غياب الدراما نفسها، وبالتالي بسبب غياب الصراع سواء على مستوى الحبكة أم على مستوى الشخصيات مثل (جميلة بنت الحداد+ ألفونسو) أو (جميلة "الثانية"+ جميلة بنت الحداد+ ألفونسو)، أم على مستوى الدولتين المتناحرتين العربية والإسبانية. وهنا بالضبط تتجلى هشاشة الكتابة الدرامية حيث لا توجد صراعات إرادات ومصائر، لأن المؤلف "عادل أبو شنب" قد صنَّع شخصية بطلته تصنيعاً يجافي طبيعة خلق الشخصيات الفنية من جهة أن الشخصية نفسها خيالية ومبالغ فيها لفظياً، وموصوفة بالبطولة اللفظية وحسب. فكان أن فقدَ المسلسل فاعليته

وفقدَ أثره الجمالي في الإقناع والتلقي لانقياده إلى حبكة متينة وأحداث وأفعال جرت حقاً أمام أعين القراء الأطفال وإن كانت على الورق، لأن الورق هو ساحة القتال حسب مُمْكِن الفن والإبداع. وأمر كهذا هو الذي يقرر أن الافتقاد إلى التشويق ناجم عن عدم توفر حدث متوتر منذ البداية تتوافر فيه وله كل مبرراته.

الخاتمة:

إن ثلاثة النماذج الخاصة بالمسلسل الطويل التي درسناها تحليلاً وتركيباً تفصح عن مقدرة كتابها ورساميها أو عدم قدرتهم على تقديم فنّ يمتثل لاعتبارات السرد الروائي من جهة، وفن السرد السينمائي من جهة أخرى، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الوسيط الذي هو المجلة الموجهة للأطفال.

ولقد تبيّن لنا أن موافاة اعتبارات الدراما قد حقق لدى كتاب ورسامين نجاحاً باهراً تبدّى في تناسقِ وانسجام وفاعلية مجمل عناصر الدراما، سواء من حيث النص أم من حيث الصورة. وفي المقابل تبدّت هشاشة مسلسل آخر حين افتقد إلى فاعليته وأثره لعدم الامتثال للاعتبارات الدرامية.

وبعد فإننا سوف نتابع دراسة القصص والحكايات المكتملة في المجلات الطفلية التي تقع في حلقة واحدة حتى ثلاث حلقات على الأكثر لنرى كيف تتجلى فيها الدراما من جهة، وكيف تتجلى طبيعة ووظيفة موضوعاتها ومضامينها وأشكالها.



الفصل الثالث
تأثيث الفضاء الفني في شعر الأطفال
ممدوح السكاف نموذجاً

مقدمة :

كتب (نيكوس كازانتزاكيس) في سيرته الذاتية ـ الفكرية ما يلي : **(أجمع أدواتي : النظر والشّم واللمس والذوق والسمع والعقل..)**[1]، كاشفاً بذلك عن مصادر تجربته الإبداعية المباشرة العظيمة التي منحته أجمل وأهمَّ رواياته.

وعلى هذا يمكن للباحث أنْ يَعُدَّ تجربة الطفل العمليةَ مصدراً عظيماً لثقافته الاجتماعية لما فيها من اتصال مباشر، أو غير مباشر، عن طريق حواسه بالآخر. مما يعني أنّ تلك المصادر المكوِّنةَ لتلك التجربة تعتمد جميعاً على ما هو حسّيٌّ في الدرجة الأولى، لكون هذا الحسّيِّ تجربةً مباشرة، الأمر الذي يجعل هذه الحواس مصادر لا غنى عنها للإنسان، حتى وإنْ غدا كبيراً، وواعياً.

---

[1] تقرير إلى غريكو: نيكوس كازانتزاكيس. ص 15. ترجمة ممدوح عدوان. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع. دمشق 2007 ـ ط 5.

وإذا كان الإبداع الأدبي بعامة يعتمد على تلك المصادر فإنّ أدب الأطفال ينفرد بخصوصيته التي تميّزه عن أدب الكبار، باعتباره أدباً مرتهناً للتربية. وهذا يعني أنّ أية علاقة لهذا الأدب بالأطفال منوطة بعلاقة الأطفال أنفسِهم بمحيطهم، الأمر الذي يعني أنّ أية ثقافة طفلية لا بدّ وأنْ تمرَّ عبر الأسرة أولاً، والمدرسة ثانياً، بالرغم من اشتراكهما سوية في تربية الطفل بعامة، خاصة في مرحلة ما قبل القراءة، ومرحلة القراءة الأولى.

على أنّ هذه العلاقة تزداد صعوبة حين يتمكّن الطفل من القراءة، ويستعد لوعي وإدراك المعاني الكلّيَّة من خلال التصوير الفنّيٍّ، والخيال. وأمر كهذا أدخَلُ في وعي اللغة المركبةِ في جُمَل ذواتِ معانٍ، لأنّ الطفل أصبح واعياً بمعاني الألفاظ، بالرغم من أنّ اللغة ليست ألفاظاً وحسب، قدْرَ ما هي جمل تامّة.

وبغضّ النظر عن الفروقات الفردية بين الأطفال التي تميّز أحدَهم عن الآخر من حيث جودة القراءة ووعيها فإنّ نموّ لغة الأطفال يتعلّق:

1- **بالمحسوسات لا بالمجرّدات: مثل أسماء الذّوات** "بابا ـ ماما ـ أرنب ـ قطّة"، **والصفات** مثل "الطويل ـ القصير ـ السمين ـ الأكول"، **وأسماء التعجّب** مثل "ما أحلاه ـ ما أبشعه...".

2- **أما الحروف والأفعال والضمائر وأدوات الربط والجر فتأتي لاحقاً.**

3- **تتركّز اللغة حول النفس، أو الذّات الخاصة. ولهذا يتكرر الضمير "أنا" و"تاء الفاعل المتحرّكة"، و"ضمير المتكلم الياءُ المتصلُ، والواقع مفعولاً به" مثل "ضربني ـ شتَمني".**

غير أنّ هذه اللغة مرهونة بأنماط فنية مهمة مثل:

1- **التكرار اللفظي.**

2- **التركيب الجُمَليّ.**

ولّما كانت اللغة أداة للاتصال بالآخر فإنها أيضاً آلة للتحليل والتركيب التصوُّريَّين. مما يعني أنّ اللغة تتألف من رموز تعبيرية وظيفتُها أنْ تحفظ أمام الذهن معاني خاصة. ولقد عرّف علماء التربية وعلمِ النفس اللغةَ..

(أنها نظام اصطلاحي مؤلّف من رموز تعبيرية، وظيفتها النفسانية أنْ تكون آلة للتحليل والتركيب التصوّريين، ووظيفتها العملية أنْ تكون أداة للتخاطب بين الأفراد).[1]

وعلى هذا تتضمّن وظيفة اللغة (**عملية تأويلية**) تُعنى بترجمة الكلمات المسموعة، أو الرموز المنظورة إلى معان مفيدة. وفي كلا الحالين فإنّ الرموز المؤلّفة للكلمات هي للدلالة على أصوات الكلام[2]. بل إنّ اللغة في تعريفٍ أكثر اختزالاً ودقّة هي:

(قدرةٌ ذهنيةٌ مكتَسَبَةٌ يمثّلها نسق يتكوّن من رموز اعتباطية منطوقة يتواصل بها أفراد مجتمع ما).[3]

إنّ تأمُّل ذاك التعريف يفسح مجالاً لملاحظة ما يلي:

1- اللغة قدرة ذهنية تتكوّن من مجموع المعارف اللغوية بما فيها المعاني والمفردات والأصوات والقواعد التي تنتظمها جميعاً، فتتولّد وتنمو في ذهن الناطق بها، وتمكّنه من إنتاج عبارات لغته كلاماً وكتابة.

2- القدرة اللغوية تُكتَسب اكتساباً.[4]

3- ثم إنّ طبيعة هذه القدرة تتمثّل في نسق متعارَف عليه بين أفراد الجماعة اللغوية. ويدخل في تكوين هذا النسق وحداتٌ، أو أنساقٌ، أخرى متفرّعة مترابطة مثل:

آ = **النسق الصوتي** : حيث يتمّ تحديد نطق الكلمات، أو أجزائها.

ب= **النسق الدلالي** : يتمّ فيه ترتيب الوحدات المعنوية وفق سماتها الدلالية المعروفة، أو المقبولة في اللغة.

---

[1] الطفل من المهد إلى الرشد: محمد خلف الله. ص 16 ـ ط1 ـ 1939. المطبعة الرحمانية. مصر.

[2] نفسه: ص 16.

[3] الحصيلة اللغوية: الدكتور أحمد محمد المعتوق. ص 33 ـ عالم المعرفة. 1996. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

[4] نفسه: ص 33

ت= **النسق الإعرابي** : أو النحوي الذي يُعنى بترتيب كلمات الجُملة، أو الجُمَل، في أشكالها المنفردة في اللغة.

ث= **النسق الصرفي** : الذي تُعالَج فيه، أو من خلاله، بنياتُ الكلمات وأنواعها وتصريفاتها، أو اشتقاقاتها.

ج= **النسق المعجميّ** : الذي هو مجموع المفردات اللغوية المتاحة للتعبير عن المعاني والمواقف المختلفة في إطار اللغة.[1]

وعلى هذا فإنّ اللغة لا توجَد خارج المتكلمين بها، لأنها وسيلة للتعبير عن الحاجات والرغبات والأحاسيس والمواقف. وكما هي وسيلة اتصال بالآخر فإنها وسيلةٌ لتنمية الأفكار والتجارب والإبداع. ثمّ إنها وسيلة لوعي الواقع والتاريخ. وهي بعد ذلك كله آلةُ التفكير، وليست التفكيرَ نفسه.

أما ما يتعلّق بلغة الطفل فقد ذهب (جان بياجيه) إلى أنّ اللغة تساعد الطفل على تصنيف إدراكاتِه وتثبيتها في ذهنه. كما تساعده على التفكير المستمرّ في العلاقاتِ الدقيقة بينها، وتدفعه إلى الابتكار.

من ذلك كله نستطيع أنْ ننظر الآن إلى أنّ جميع الفنون اللغوية الموجَّهة إلى الأطفال كالشِّعر والقصة والرواية والمسرحية...إلخ، هي وسائل تربوية تستخدِم اللغة أداةَ اتصال من دون أنْ تتخلّى عن جمالياتها الفنية التصويرية، الحِسِّية والمعنوية.

وإذا كانت عملية القراءة مهارةً واكتساباً فهذا يعني أنّ أيَّ جنس أدبيٍّ يتطلّب منّا ـ نحن الكبار ـ أنْ نقوم بعمليةِ القراءة للأطفال كي يتمكّنوا من التعرّف على طبيعة الأصوات اللغوية، ويُدركوا الفروق بينها.

وهذا يعني أنّ الأطفال غير قادرين وحدَهم على فكّ شِفْراتِ اللغة المنطوقة، أو المقروءة، ألفاظاً وتراكيب. الأمر الذي يستدعي على الدوام أنْ يتعرّف الكبار على عملية القراءة وتصحيح أداءاتها اللفظية، وفهم معانيها.

---

[1] الحصيلة اللغوية: نفسه ص 34.

وإذْ كان الشِّعر فنّاً تصويريّاً فهذا يعني أنه فنٌّ لغويٌّ مركَّبٌ من جمالياتٍ مختلفة، منسجمة أو متنافرة، يؤلّف بينها الفنّ الأدبي في الزمان والمكان، كالألوانِ والأصوات والأحْجام والروائحِ والطُّعوم، وغير ذلك ممّا يُمْكن إدراكُه بالحواسّ من جهة، وبالقوّة العقلية التصوريّة، أو بالحدْسِ من جهة أخرى.

وفق هذا المنظور يمكن لنا أنْ ننظرَ الآن في ما أبدعه الشاعر **ممدوح السكاف** من شِعر للأطفال، من خلال ديوانيْه المبكّريْن (**نشيد الصّباح** الصادر عن اتحاد الكتّاب العرب في دمشق عام 1980) و(**شواطئ بلادي** الصادر عن الاتحاد نفسه عام 1983) في طبعتيْن، خاصة بناءَه للمشهد التصويريّ بتجلّياته المختلفة التي رصدناها. ولكي نستطيع تحليل هذا البناءِ الفنّيّ لا بدّ لنا من معرفة موضوعات ومضامين هذا الشِّعر.

أولاً= في الموضوعات:

لا يتواني ممدوح السكاف عن الامتثال للتربية وتوجهاتها من حيث الحرصِ على طَرْقِ موضوعاتٍ متنوّعة تلبّي حاجات الأطفال للنموّ التربوي والمعرفيّ والثقافيّ. ولهذا نرى تردُّد الموضوعات التالية في الأعمّ الأغلب.

1- **الموضوع الاجتماعي**

2- **الموضوع الوطني**

3- **الموضوع القومي**

4- **الموضوع الإنساني**

5- **الموضوع الترويحي**

6- **الموضوع العلمي**

7- **الموضوع الصّحي.... إلخ.**

وما ذلك كله إلا لغرس، وتعزيز، جملة من القيم المختلفة والمتكاملة لدى الأطفال بما ينسجم مع الأعراف والتقاليد الاجتماعية والإنسانية والثقافية الحضارية، لتُؤهِّلَه كي يكون عضواً نافعاً وفعّالاً في المجتمع.

ولهذا فإنّ التنوع في الموضوعات والمضامين يستدعي معه، وعلى الدوام، تنوّعاً في اللغة، ألفاظاً وتراكيب وتعبيرات، من خلال تصوير حيويّ، حركيّ، ينسجم مع رغبات الأطفال في اللّعِبِ الحر، أو المنظّم، كما ينسجم مع القاموس اللغوي الطفلي.

ثانياً= في المضامين:

تفصح مضامينُ قصائد المجموعتيْنِ الشعريتين السالفتين بعامة عن اتجاهٍ نحو تكريس سلوكياتٍ، أو خبرات، تُوَجِّهُها الأخلاق الاجتماعية النبيلة. منْ ذلك مثلاً:

1- صحّة الأبدان منْ صحة العقول

2- حبُّ العِلْم من حُبِّ الوطن

3- الحفاظ على البيئة هو حماية لطبيعة الوطن الجميلة

4- احترام الآخَر مطلب إنسانيٌّ عام

5- الاندماج في المجتمع حماية له من التفكُّك

6- الطبيعة مصدر الخيرات لمعاشنا

7- الطبيعة جميلة باختلاف مكوّناتها... إلخ.

لهذا كله يرى القارئ تجلّياتٍ شتّى لأساليبَ تعبيريةٍ مثل: النداء والطلب والرجاء والدّعاء والحضّ والتعجّب والاستفهام. كما يرى القارئ تنوّعاً في أساليب الكلام مثل: الجُمل الخبرية والطلبية والاسمية والفعلية وأشباه الجُمل..إلخ، وغير ذلك مما ينسجم مع الموضوع والمضمون عبر لغة بسيطة، سهلة التركيب النحوي والبلاغي، مؤلّفة من كلمات قليلة في الأعم الأغلب. ومثل هذا الصنيع يُكْسِبُ اللغةَ حيوية وحركة جميلتيْن دقّاقتيْن.

واستخدام اللغة على هذا النحو يستدعي معه توظيف موسيقا خفيفة، وإيقاعاتٍ قصيرة، مما يتطلّب أيضاً بحوراً شِعريةً مجزوءَة أو منهوكة. كما يستدعي تركيباً موسيقياً تقليدياً بعامة تعزيزاً للوزن القومي يتوافر فيه مقادير زمنية متساوية ومتوازنة ومتناظرة في الشكل العام.

ثالثاً= بناء المشهد الفني التصويري:

في محاولة استكناه شِعر ممدوح السكاف الطفلي تمّ لحظ تكريس الحركة الخارجية للكائنات جميعاً بما يحقق المتعة، وينمّي الخبرات السلوكية والثقافية. ولهذا مالت القصائد إلى المشهدية البصرية المسرحية بتجليات شتّى. وقد حصرنا هذه التجليات في الأنواع الرئيسة التالية:

1- المشهد البصري

2- المشهد الحركي

3- المشهد السمعي

4- المشهد التخيّلي

وإذا كانت هذه المشاهد في عمومها حسّية، ومُدْرَكةً واقعياً ومادياً إلا أنّ كل مشهد منها يختلف فنياً عن الآخر، سواء أكان الواحد منها مستقلاً بنفسه، أم مندمجاً في غيره.

على أنه لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ هذه المشاهد لا يمكن أنْ تكون صافية، وخالصة من أيّ مؤثرات مشهدية أخرى يتحد بعضها مع بعض في القصيدة الواحدة. لكنّ مشهداً محدداً منها هو الذي يبدي استحواذاً على المشهد الآخر.

أما استخدامنا لمصطلح "**المشهد**" المستعار من المسرح فإننا نعني به الفضاء الحيويَّ لحركة الكائنات فيه أيّاً كان جنسها، ما دامت تقوم بوظائفها الحياتية الغريزية الضرورية للحياة، أو بهدف المتعة الجمالية. ولهذا اعتمدنا عنوان "**تأثيث الفضاء الفني**" ليكون جامعاً للشعر والمسرح والقصة وغير ذلك.

وهذا يعني أنّ كل مشهد إنما يُبنى درامياً على التضاد، أو التناقض. ولكننا سنرى أنه يمكن بناء مشهد بالاستناد إلى السرد الدرامي. وأمر كهذا يوفّر للشعر حيويةَ "الحَكْيِ" بما هو كلام منطوق، ومسموع، وفق حبكة حَكائية تعمل على إذكاء روح التصوّر لما تمَّ إبداعه من تصوير فني ـ شعري. ولهذا فإنّ أي فضاءٍ يتأثّث بالضرورة من:

1- **المكان بكل ما فيه من مكوّنات بيئية.**

2- **الزمان بكل ما يتوفّر فيه من أصوات وحركات ومظاهر طبيعية.**

3- **الأغراض والأدوات والوسائل المساعدة.**

4- **الفاعلون أيّاً كانت أجناسهم وأعمارهم.**

وأمر كهذا يعني أنّ تأثيث الفضاء الفني هو أشبه بالسينوغرافيا المسرحية الحداثية بما هي تأثيث تشكيلي يَنْتُج عنه صورة كلية شاملة، أو مشهد متكامل، متآلفٌ ومنسجمُ العناصر من جهة أولى، ومعبّر من جهة ثانية.

غير أننا لا نستطيع أنْ نقرأ ذلك كلّه من دون النظر إلى تعاضد جميع هذه المكوِّنات للمشهد أيّاً كان نوعه. وهذا يؤكّد على تمازج الأنواع المذكورة التي لحظناها وصنّفناها في المشهد الكلّي الرئيس، الواحد.

ورفعاً لأيِّ التباس في التركيب الموصوف، وفي التراكيب الأخرى، فإننا نُقِرُّ سلفاً بأنّ أيَّ مشهد لا بدَّ وأنْ يتضمّنَ الرؤية البصرية؛ ضئيلة كانت أم قوية، ما دام الشعر تصويراً.

نقول: الرؤية البصرية لأننا نرى أنّ الرؤية التخيلية تنطوي على صورة بصرية مشهدية حتى وإنْ أغمضنا أعيننا. وهذا يعني أنّ هذه الرؤية أكثر فاعلية لدى الأطفال لأنها تقدم لهم المحسوس الذي يأنسون إليه على الدوام. ولكننا ركّزنا ـ من جهة أخرى ـ على أنْ يكون مصطلح "المشهد" ثابتاً، ويتمُّ وصفه بإضافةٍ تفرضها مكوِّنات المشهد الرئيسة.

1 ـ المشهد الحركي ـ البصري:

يتألّف هذا المشهد من الحركة المختلفة والمتنوعة من حيث طولها وشدّتها وطبيعتها ووظيفتها. ولهذا فإننا نُبدي دائماً تأكيدنا على أنّ الحركة "لَعِبٌ" هادف امتثالاً لأهداف التربية.

في قصيدة (في الملعب) نقرأ:

هيّا، هيّا، نلعبْ، نلعبْ

نعدو، نضحكْ، نقطعْ، ملعبْ

نقفزُ مثلَ الأرنبِ قَفْزا
أو نَجْمُزُ كالقِطّةِ جَمْزا
أو نزحفُ مثلَ التمْساحِ
زحْفاً لا نأبَهُ بجراحِ
أو نَحْجُلُ كالبطّةِ حَجْلا
مَهْلاً، مهْلاً، مَهْلاً، مَهْلا[1]

النص مشهد حركي بامتياز. غنيٌّ بالأوضاع الجسدية المحبَّبة للأطفال، سواء أكانت أوضاعاً إرادية، أم عشوائية. لكنّ ما يتمُّ لَحْظُهُ هو أنَّ تقليد سلوك الحيوان في حركته الخاصة به لا يكون إلا أمراً مقصوداً للمتعة، وإثارةِ الضحك. ولكنّ ذلك يعني أيضاً محاولةً دَؤوبةً لاكتشاف عالم الحيوان من حيث حركتُهُ الطبيعيةُ. ولهذا نجد النص يتألّف من الأفعال الحركية (نلعب ـ نعدو ـ نضحك ـ نقطع ـ نقفز ـ نجمز ـ نزحف ـ نحجل ـ نهوي... إلخ). وقد ارتبط كل فعل باسم فاعله ـ صاحبه ـ الرئيس. الأمر الذي يقدم معلومات عن ارتباط هذه الحركة بصاحبها. وبذلك يتمّ تكريس، وتعزيز، اسم الحيوان بحركته، وبربطِها بالتجربة الحيّة المباشرة.

لكنّ الجميل هنا هو ربْط ذلك كله باللعبِ المقصود استناداً إلى الطلب الواضح في الحضّ على "اللعب" بقوله "هيّا"، مدعوماً بالفعل المضارع المستمرّ (نلعبُ) لعباً منظّماً.

على أنّ تتالي الحركة المتنوّعة المليئة بالحيوية النابعة من الإنسان تدلُّ على أنّ استمرار الحياة لا يمكن أنْ يكون إلا بالتعلّم من خلال استحضار كائناتِها الأليفةِ وغيرِ الأليفة. وهذا ما يزيد في المتعة والفائدة. والأمر كذلك نراه في قصيدة **(الأراجيح)**:

الأراجيحُ ضياءْ
والأراجيحُ غناءْ

---

[1] ديوان نشيد الصباح: ص 65 ـ 66

والأراجيحُ أراضٍ
فوقها تَهوي السّماءْ
والأراجيحُ طرافةْ
وسقوطٌ و مخافةْ[1]

2 ـ المشهد البصري :

يقوم هذا النوعِ على الوصف أكثر من التعيّن المادي. لكنّ خبرةَ الأطفال هي التي يجب أنْ تَستحضِرَ العناصرَ الموصوفة بمميزاتها المذكورة استناداً إلى الخبرة المتحصّلة بهدف وعي هذه العناصر بالاستعانة بالتصوّر الذهني. ففي قصيدة **(الألوان)** نقرأ ونسمع :

زَهْرُ الرُّمّانْ أحلى الأزهارْ
جرَسٌ رنّانْ يــزهو أشعارْ
لا صوتٌ له ، لكنْ منظرْ
ما أجْمَلَ منظَرَهُ الأحمرْ[2]

يجمع هذا المشهد الشعري بين ما هو حسّيٌّ ومعنويّ. كما يجمع بين المسموع والمرئي ، ويَقْرُن الجملة الاسمية بالجملة الفعلية : (جرسٌ رنّان × يزهو أشعار) ، وأسلوب التعجّب بالدّهشة : **(ما أجملَ منظرَه الأحمر !)**

من جهة أخرى فإنّ المحسوسات يَنْضَفِرُ بعضُها مع بعض في هيكل يتماوج بين الرؤية والسمع في الدرجة الأولى ، لأنّ زهر الرمان يشبه الجرس. وقد أنتج هذا تشبيهاً حُذِفت أداته ووجه الشبه منه. ثم يقترنُ حسُّ البصر بالشّمّ والطّعم في قوله : **(أحلى الأزهار)**. ومثل ذلك نراه في قصيدة **(كعكة العيد)** :

---

[1] نشيد الصباح : ص 101 ـ 102
[2] نشيد الصباح : ص 9 ـ 10

يا كعكةَ عيدِ الميلادِ
يا جنّةَ روحي وفؤادي
زيَّنكِ الصَّانعُ بالشَّمْعِ
عَشْراً تتباكى بالدمعِ
فَبَرَزْتِ حديقةَ ألوانْ
مِنْ أبيضَ أو أحمرَ قانْ
وتَحلّقَ حولَكِ أحبابي
في مَرَحٍ حُلْوٍ جذّابِ
وعلى إيقاعِ النَّغَماتِ
أطفأ سُمّاري شمْعاتي
وانْهالَ التقبيلُ عليّا
مِنْ جَدّي، عمّي، أبويّا[1]

يلاحظ القارئ هنا سيطرة فضاء البيت الأسريِّ على المشهد. وهو فضاء المرح والفرح بعيد الميلاد العاشر الذي يَلُمُّ شمل الأسرة السعيدة والذي تلفُّه الألوان الجميلة الخلابة، وتضبطه الإيقاعات والنغمات والقبلات. ثمَّ يُخْتتم المشهد البصري الآنف بصوت جماعي واحد سعيد في نهاية القصيدة بـ (**مبروك**) توحيداً للإيقاع النفسي ـ الشعوري. ومن يقرأ قصيدة (**الثلج**) سيرى مشهداً بصرياً تصويرياً جميلا:

يَهْمي أوراقاً بيضاءَ
كأوراقِ الْحُورِ
على عَجَلٍ لا يتوقّفْ
إلا كيْ يلتقطَ الأنفاسْ[2]

---

[1] نشيد الصباح: ص 13 ـ 14
[2] ديوان شواطئ بلادي: ص 59 ـ 60

يتضافر في هذا المشهد البصريُّ الأفقيُّ مع المشهد الحركيِّ العمودي حيث يهطل الثلج من الأعالي. ولكنَّ الحركة العمودية الموصوفة تتحوَّل إلى حركة أفقية مندفعة إلى الأمام حين يتمّ تشبيه هطول الثلج السريع بحصان يعلوه فارس، مما يحقق المشهدية البصرية الأفقية الفاتنة كما في قوله:

يَهْمي كحصانٍ أبيضَ

يعلوهُ الفارسْ

ولهذا قررنا أنّ حركة هطول الثلج الثانية هي حركة أفقية سريعة. بدليل أنّ الحصان يندفع إلى الأمام لاهثاً، ثمّ يتوقّف قليلاً ليلتقط أنفاسَه. إنه تصوير بديع من جهة الرؤية البصرية، وحيوي من جهة الحركة المسرحية المتلاحقة، والأنفاس المتقطّعة. وهذا هو ما يمنح المشهد بُعْداً دراميّاً منْ خلال إيقاعه الحركيِّ المتوتر.

3 ـ المشهد البصري ـ السمعي:

يتبدّى هذا النوع من خلال صوت الراوي وبناء الصور التي يكشف عنها من وجهة نظره هو بالتحديد. لأنه يريد أنْ يؤثِّر فينا، رافعاً رؤيته إلى حالة شعرية جميلة. ولهذا سيكون السمع أداةَ التصوّر الذهني ـ البصري، كما في المقطع التالي:

العصافيرُ جناحْ وأغاريدُ صباحْ

ليسَ أحلى، ليسَ أغلى مِنْ بهاءٍ يتجلّى

في المروجِ الواسعاتْ والجبالِ العالياتْ

وخُوارُ البَقَراتْ وثُغاءُ الغَنَمَاتْ[1]

---

[1] نشيد الصباح: ص 33 ـ 34

تختلط الأصوات هنا بالمرئيات المحسوسة، وبالمعنويات في حركة الطبيعة الباهرة المفتوحة على أمداء السماء والأرض الرحيبة، وعلى إيقاعات خرير المياه اللطيفة، وعلى خُوار البقرات الهادر، وثُغاء الغَنَمَات، ليشكّل ذلك كله عالَماً بصرياً وسمعياً من السّحر الحلال على النحو التالي:

السمعي	البصري
أغاريد ـ خرير الماء السائل ـ موسيقى الجداول ـ خوار البقرات ـ ثغاء الغنمات	العصافير جناح ـ الصباح ـ بهاء يتجلى ـ المروج الواسعات ـ الجبال العاليات

إنّ هذا المشهد يتوافر على توازن ممتاز للبصري والسمعي. وذلك لأنّ الأصوات تتناوب أو تتقاطع ما بين الخافت جداً كخرير المياه، إلى الصاخب جداً كخُوار البقرات، إلى المعتدل كثُغاء الغنمات.

غير أنّ رفيف أجنحة العصافير يضيف حركة لطيفة وتصويتاً أنيقاً على الطبيعة المرئية والمسموعة، لأنّ صوت الرفيف لا بدَّ وأنْ يكون موحَّداً إيقاعياً بسبب توحيد حركة طيران سرب العصافير. الأمر الذي يعني لنا دلالياً أننا في صباح استيقظت فيه كل الكائنات الحية ساعية إلى العمل، وإلى الحياة. فإذا هي موسيقا كونيةٌ منسجمة خلابة.

أما من جهة المشهدية السمعية فالقصيدة متآلفة هارمونياً. وقد بدأت بالوصف التقريري الهادئ، ثمّ تدافعت نحو الحركة المتنامية لشروق الشمس (بهاء يتجلّى)، وما يستتبع من موسيقا كونية كـ(خرير المياه ـ موسيقا الجداول ـ خوار البقر ـ ثغاء الغنم...إلخ).

أما ختام القصيدة بأسلوب النداء التعجبي فتعبير عن الدهشة والانبهار بالجمال:

يا تصاويراً بديعةْ

تترامى في الطبيعة[1]

---

[1] نشيد الصباح: ص 34

وكما هو واضح يتواشج النداء هنا بتوافق طريف حيث يتمّ التعبير عن موقف نفسيّ ـ شعوريّ. وهو موقف إعجاب وانبهار ومتعة بصرية فائقة.

ثمّ إنّ القول الشعري يكثّف الكون في التصاوير البديعة للطبيعة، مما يعني أنّ القصيدة تشكّل موقفاً إيجابياً من الكون بعامة، ومن الطبيعة بخاصة. ولهذا كانت بداية القصيدة موفقة حين انتقلت من الأجزاء لتنتهيَ إلى الكلّيّ الشامل.

القصيدة إذن رحلة موسيقية إيقاعية بدأت منذ الصباح، وانتهت في المساء حيث يقوم البيت ـ المنزل ـ بما هو أمن وسلام وسكينة وراحة كمعادل لذلك البهاء البصري والصوتي.

4 ـ المشهد السمعي :

يتمّ هنا بناء المشهد على حاسة السمع وحسب، وذلك لرسم تصوُّر في الخيال. وهذا أمر صعب لنقل التصور الذهني إلى مشهد حسّي. ففي قصيدة **(بائع الحليب)** يتصوّر الطفل القارئ جسدَ البائع وحركته من خلال ندائه الجميل عن الحليب ترغيباً بشرائه وشربه، لما فيه من فوائد صحية عامة. ولهذا تبدأ القصيدة بصوت النداء الجميل (حليب =حليب).

حليـــــــبٌ حليـــــــبْ مَـــنْ يـــشتري الحليـــبْ؟

مُعبَّـــــــأً، مُعَقَّمـــــأً كمـــا يـــرى الطبيـــبْ؟

اِشْـــــربْهُ في الفطـــــورْ اِشْرَبْـــــهُ فـــي المـــساءْ

يَزيـــــدُ فـــــي الحُبـــور يَزيـــــدُ فـــي البهـــاءْ[1]

إنه نداء ترغيبيّ أولاً، ثمّ يطوِّرُه البائع باستخدامه أسلوباً استفهامياً مضمونه الحضُّ على الشراء. مما يعني أنّ النص الأصل هو "اشتروا الحليب" المعبَّأ بأكياس، أو قوارير، نظيفة ومُعَقَّمَة منعاً للجراثيم.

---

[1] نشيد الصباح: ص 17 ـ 18

إنّ الحركة السمعية هنا ذات نغمات قوية واضحة لا لبس فيها لتمييز نوع البضاعة. لكنها مع ذلك نغمات رقيقة حنون لأنها تقصد رعاية صحة الأطفال. ولنا أنْ نتخيّل تنويعات صوت البائع على نغمات الترغيب والحضّ والوصف وهو يصف حليبه، ويصف فوائده للأبدان.

5 ـ المشهد السمعي ـ البصري ـ الحركي:

ينهض المشهد سمعياً على ما يوفّره صوت المتحاورين من سؤال وجواب مرتبطيْن بطول موجة الكلام وشدّتها. ولهذا فإنّ الأصل في هذا المشهد هو الصوت والسمع بالتحديد. وهذا يعني أنّ المشهد بصرياً مرتبط بالأُذُن وما تتلقّفه من أصوات الكلام.

ففي قصيدة (سلمى والشُحرور) نسمع ونتصوّر المشهد ونراه من خلال الحوارية التالية القائمة على تقنية تكرار التأكيد والتفصيل، أو السؤال والجواب، الغنيّيْن بالمعلومات دعماً للصداقة والمحبة بين المتحاوريْن:

- قالتْ سلمى للشُحرورِ الزائرْ
  مَنْ علّمكَ الطيرانْ؟

❖ قالَ الشُحرورُ الزائرُ وهْو يَحُطُّ على الأرضِ
وُلِدْتُ ولي ذيْلٌ وجناحانْ.

- قالتْ سلمى للشُّحرورِ الطائرْ
  مَنْ علّمكَ الزَّقْزَقةَ الحُلوةَ فوقَ الأغصانْ؟

❖ قالَ الشُحرورُ الطائرُ وهو يَحُطُّ على فَنَنٍ
ساقيةُ الأحزانْ.

- قالتْ سلمى للشُحرورِ الساحرْ
  مَنْ جَمَّلَكَ بهذي الألوانْ؟

❖ قالَ الشُّحرورُ الساحرُ وهْو يُمَسِّدُ ريشَ جناحيهِ
حديقةُ هذا الضوءِ الفتّانْ.

• قالتْ سلمى للشّحرورِ العابرْ
مَنْ أرضَعَكَ حليبَ الحريةِ ، حُبَّ الأوطان؟
❖ قالَ الشُّحرورُ العابرُ وهْوَ يُحَلِّقُ في الجوزاءِ ويَمضي
هوَ ربُّ الأكوانْ[1]

وعلى هذا نستطيع رسم الجدول التالي للمشهد المركب من السمع والرؤية والحركة بفنية عالية :

السمعي	البصري/ الحركي
قالت سلمى ــ من علمك ــ قال الشحرور ـ وِلدت ولي ـ قالت سلمى ـ من علمك الزقزقة ـ قال الشحرور ــ قالت سلمى من جمّلك ــ قال الشحرور الساحر وهو يمسد ــ قالت سلمى ـ قال الشحرور.. وهو..	للشحرور الزائر ـ وهو يحط على الأرض ـ ذيل وجناحان ـ للشحرور الطائر ـ فوق الأغصان ـ وهو يحط على فنن ــ ساقية الأحزان ـ بهذي الألوان ــ ريش جناحيه ــ حديقة هذا الضوء الفتان ــ يحلّق في الجوزاء

واضح لا شكّ أنّ تقنية تكرار أنماط محددة مثل : (قالت سلمى ــ قال الشحرور ـ مَنْ علّمك ـ مَنْ جمّلك ـ مَنْ أرضعك ـ وهو يحطّ ـ وهو يمسّد ــ وهو يحلّق...) قد أفادت كثيراً في دعم العلاقة الحميمة بين سلمى والشحرور من خلال تقنية السؤال والجواب. ولكنها أفادت أكثر في تبيان خصائص نوع الشحرور من حيث شكلُه وصوتُه الجميلان ، وقد تآلفا تآلفاً عجيباً مع (الضوء الفتّان) للطبيعة الساحرة بشمسها التي تخترق أغصان الأشجار فتخلّف حركةً تتناوب بين الظلِّ والنور. وبذلك تمّ مزج السمعي بالبصري.

لكنّ الأكثر أهمية في هذه الحوارية ــ الديالوج ــ أنّ جواب الشُّحرور أقلُّ كلمات منْ السؤال ، وأكثر تكثيفاً وتركيزاً مبن السؤال نفسه. وهذا تأكيد لبلاغة القول الذي يجب أنْ ينسجم مع الجمال الباهر للشحرور وحركته في الطبيعة الفاتنة.

---

[1] نشيد الصباح : ص 61 ـ 62

كما يُلاحَظُ أنّ القصيدة تزخر بحركة سريعة تختلف في كل مرة عن غيرها. فهناك (**شُحرور يحطُّ على الأرضِ**)، وهي حركة تستدعي تباطؤاً من أجل الاستقرار. وهناك حركة (**شُحْرور يحطُّ على فنن**)، وهي حركة أكثر دقةً من الحطّ على الأرض بسبب تشابك الأغصان وفوتها وليونتها واهتزازها. وهناك حركة (**شُحرور عابر محلّق في الفضاء**)، وهي حركة حرة تمتاز بالعلو من جهة، والعبور إلى الأمام في خطٍّ مستقيم. ولهذا وصفنا المشهد بأنه مركّب من (السمع والرؤية والحركة).

غير أنّ النص يراوغنا كثيراً حين يوحي إلينا بأننا أمام شُحرور واحد لا غير. ولكننا بعد تأمّل بسيط نجد أننا أمام أربعة شحارير، أو بالتحديد أمام أربعة أوضاع تخيُّلية ـ تصوّرية مخصوصة وموصوفة هي لشُحرور(زائر ـ طائر ـ عابر ـ ساحر). لكنّ ما يجمعهم هو الجنس الواحد. وهذا يعني أننا أمام مشهد يمتد على مدى زمن طويل حاضنته فصل الربيع لما فيه من ألوان وبهاءات وجماليات خلابة.

من جهة أخرى ربما كان هذا المشهد يجري في زمن تخيلي قصير جداً حيث تتخيل سلمى شحاريرها الآن، وطويل جداً من حيث الزمن الواقعي الذي أشرنا إليه سالفاً. وهذه براعة من ممدوح السكاف لا تضاهيها براعة شعراء آخرين!

غير أن الخدعة الفنية الجميلة التي مرّرها الشاعر ممدوح السكاف بلطف وحيوية هي إيهامنا بحقيقة وجود الشحارير الأربعة. ولكنّ الحقيقة هي أنّ هناك شُحروراً واحداً يتجلّى في حركته وفق أربع هيئات، أو أوضاع تبعاً لطبيعة اندهاش سلمى بهذه الصفة، أو تلك، في الشُحرور أو غيرها مما هو فيه حقّاً. الأمر الذي يعني أنّ وجهة نظر سلمى هي التي تقرّر جملة القضايا المطروحة علينا من حيث تعريفنا بأصول (تعلُّم الطيران ـ الغناء الجميل ـ الألوان الباهرة ـ حرية الحركة والانتقال). وهذا يعني أنّ القصيدة غنية بالمعلومات، مما يفتح أفقاً رحباً لتوقّعات كثيرة ودائمة.

إنّ الحركات الأربعَ للشُحرور التي تشبه حركات السيمفونية ـ إضافة إلى موقف سلمى المندهش ـ تشكّل لسلمى نفسها حلماً جميلاً بامتلاك ما يمتلكه الشُحرور، خاصة حلمَ الحرية غيرَ المحدود. وفي هذه النهاية الفاتنة يكمن مغزى

القصيدة الجميلة بالنسبة للأطفال، وقد توشّح هذا المغزى بتضافر الصوت والحوار والحركة والصورة، مما أنتج مشهداً سمعياً، بصرياً، حركياً باهراً.

6 ـ المشهد التخيُّلي ـ السمعي:

هو مشهد ذو طبيعة استرجاعية للماضي، أو استشرافية للمستقبل، لأنه مشهد شامل يجري الآن في الذهن مؤسّساً على التعاقب الزمني الواقعي. ولأنه مبنيٌّ على وضعية نفسية مندهشة بمظاهر الطبيعة فإنّ أسلوب التعجّب هو ما يشكل النغمة الرئيسة فيه. ولعل عنوان قصيدة (ما أحلى) يفصح عن حالة الدَّهَش والتعجّب:

ما أحلى ليلَ الأمطارِ إذا انْسَكَبا
ما أحلى الرّيحَ إذا هبَّتْ وَعَوَتْ صَخَبا
ما أحلى قُنْبُلَةَ الرَّعدِ إذا قَصَفَتْ لَهَبَا
وظلامُ الليلِ إذا انتشرَ حَنُوناً
ما أحلاهُ!
ما أحلى السّاقيةَ الرائعةَ على الْحَصْباءْ
ما أحلى الزَّهرَ تفتَّحَ نَجْماً، وأضاءْ
ما أحلى البلبلَ يشدو فوقَ الأغصانِ غِناءْ
وثُغاءُ الحَمَلِ إذا انطلقَ حَنُوناً
ما أحلاهُ![1]

يبدي النصّ ـ على لسان الراوي ـ احتفاء بمظاهر الطبيعة في مختلف تجلّياتها **من قسوةٍ**، حيث فصل الشتاء بأمطاره الغزيرة، ورعوده وبروقه وريحه العاصفة التي تعوي كالذئاب، **ومن لطافةٍ** حيث فصلُ الرّبيعِ بِسَقْسَقة مياه السواقِي وتفتُّحِ الأزهار وشَدْوِ البلابل وولادةِ الغنمات وانطلاقِ الحمْلان في المراعي وهي تثغو. ثم

---

[1] نشيد الصباح: ص 77 ـ 78

إذا كان فصلُ الصيف حملنا الأزهار إلى أقارِبنا وأصدقائنا نزورُهم ونفرح بهم.

إنها لحظات فاتنة نابعة من استرجاع ما نحبُّ ونهوى من مظاهر الطبيعة تلك، على الرغم من قسوة وفظاظة فصل الشتاء، وما يحمله من خوف ورعب للأطفال والكبار.

إنّ أسلوباً كهذا يَشي بأهمية تحويل ما هو مخيف ومرعب إلى جمال خلاّب يأنس إليه الأطفال فيتأمّلونه، ويكتشفون ما فيه من جمال بالرغم من قسوته وخشونته.

على أنّ أيَّ تأمُّل لما هو مخيف يرفع عنه صفته لأنه غدا قابلاً للإدراك بأسلوب يسمح بالسيطرة عليه كموضوع ومضمون.

ثمّ إنّ التَّغَنّي بمظاهر الطبيعة على التسلسل الزمنيّ التعاقبي دلالةٌ على اتصال الزمان وارتباطه بالمكان، وذلك لأنّ الأطفال يدركون الأشياء على التسلسل المنطقي.

وبرغم أنّ ممدوح السكاف لم يُسَمِّ الفصولَ فقد سَمَّى عناصِرَها ومظاهرها، مما أكسبَ القصيدة بُعْداً تأمُّليّاً وتخيّلياً ورغبة نفسية وذهنية لإعادة استحضار ما كان قد فاتنا من تلك المظاهر. وهذا ما يسمح بإعادة تكوين موقف الأطفال من المطر الغزير، وقصف الرعد وعواء الريح، وظلام الليل، لأنها جميعاً تشكّل المِهاد الطبيعي العظيم لِمَقْدَم فصل الربيع بكل ما فيه من جماليات أخّاذة، فاتنة. ولهذا سوف نرى:

1- أنّ الشاعر ممدوح السكاف قد ركّز على مظاهر الحركة السمعية ـ الصوتية: (انسكاب المطر ـ انفجار الرعد ـ عواء الريح ـ ثُغاء الحَمَل ـ شَدْوُ البلابل...). وكلها أصوات يمكن للأطفال جميعاً أنْ يقلّدوها، فإذا بهم يسيطرون على موضوعهم الذي كان يرعبهم من جهة، ويتعلمون في الوقت نفسه أسماء الأصوات ونسبة كل صوت منها إلى صاحبه.

2- أنّ الشاعر السكاف قد ركّزَ على مظاهر الحركة البصرية: (تساقط المطر ـ حركة الأشجار ـ لمع البرق ـ لمعان ماء الساقية الجاري ـ حركة البلابل وهي تشدو..).

إنّ سلوكَ الطبيعة الغريزيَّ المتناسقَ والمتكامل يقابله سلوكٌ ثقافي، اجتماعي، واعٍ حين نهدي الورود لأحبَّتِنا من الأقارب والأصدقاء. ولكنّ الأكثر جمالاً هو رفْعُنا رايةَ الوطنِ وفداؤه بكل ما نملك. وهنا تكمن الرؤية الاستشرافية للمشهد، القائمة على الرؤية الاسترجاعية لتجربة ماديّة محسوسة.

7 ـ المشهد التخيُّلي ـ البصري:

هو أشبه بحلم اليقظة ينمو منٍ خلال تصوّر ذهني له علاقة بالواقع المدْرَك، ويعبّر عن موقف شعوري وروحيٍ فعّالِيْن، مقصودِيْن، فيّاضِيْن بالحب والحنان. أي إنّ المشهد التخيُّليَّ البصريَّ مشهد نخترعه نحن عن سابق قصد ووعي. وهو مشهد إبداعي في الدرجة الأولى، لأنه رغبة يتمُّ الإفصاح عنها. وفي قصيدة (الرسام) الصغير يبدو هذا الحلم في هيئة إبداع فنّيٍ مقصود:

أنا رسّامُ الصَّفِّ أُسامةْ
أرسمُ بالألوانِ حمامةْ
مِنْقارٌ كاللوزِ صغيرْ
ريشٌ لمّاعٌ مسحورْ
أرسمُها فوقَ الأشجارْ
أُهديها لأخي عمّارْ
أو طائرةً في الأجواءْ
أو في ظلٍّ غديرِ الماءْ
أو في عُشِّ البيتِ الهادئ
أو تقفزُ بين الأولادِ
أرسمُها بخطوطِ الريحِ

تَهْوي كحبالِ أراجيحْ

وقوله:

- أرسمُ جنديّاً يتأهَّبْ
- أرسمُ فلاحاً منْ وطني
- أرسمُ أمي تحملُ جرَّةْ[1]

واضح هنا أنّ المشهد التخيُّليَّ نابع من إعلان الطفل الراوي (أنا رسّام). إي إنه مبدع يتخيّل ما يرغب فيه الآن ومستقبلاً، ويرسم ما يحلم به جمالياً.

على أنّ متعة الحلم التخيُّلي تُعنى بالتفاصيل قَدْرَ عنايتِها بالكلّي. وهو تأثيثٌ فضائيٌّ للمشهد مكتنزٌ بالتكامل والتآلف بين العناصر المكوِّنة له. وإذا كان أسامة، الرسام الصغير، يحلم برسْم حمامة كاملة فإنه يفصِّل لنا مكوِّناتِها الجميلة: (منقارُ كاللوز ـ ريش ملوَّن).

منْ جانب آخر يتجلّى المشهد التخيُّلي في رسم الحمامة في أوضاع حركية مختلفة: (فوق الأشجار ـ طائرة في الأجواء ـ تحت شجرة قرب الماء ـ في العشّ ـ في البيت...).

إنّ الفضاء المفتوح للمشهد هنا يتبدّى في تنويعاته التكوينية التي تبدأ من الكلّ إلى التفصيل في الأجزاء. لكنّ الأكثر جمالاً هو أنّ الشاعر يرى وحدة الطبيعة بكل كائناتها. فكما تتحرك الطيور في فضائها يتحرك الإنسان في فضائه: (جندي يتأهب في خندقه ـ فلاح يزرع ويحصد في حقله أو بستانه ـ أمٌّ تملأ جرّة ماء من النبع أو النهر أو البئر..). وأمر كهذا يبدي تقابلاً ناصعاً مع وضعيّات الحمامة طائرةً أو فوق الأشجار....إلخ.

وإذا كانت الطبيعة العذراء تتحرك بطيورها وحيواناتها فإنها تتحرك نحو الأفضل بالعمل المنتِج بفضل الإنسان. وهذا بالضبط ما أكسب قصيدة (الرسام) توازناً وانسجاماً ما بين حركتي الحيوان والإنسان عبر التآلف والتضاد.

---

[1] شواطئ بلادي: ص 45 ـ 46

إنّ المشهد بكلّيته ليس سوى مشهد تخيّلي ـ ذهنيّ لرسام صغير يحلم بالجمال؛ جمال الشكل، وجمال الحركة، وجمال الصوت، وجمال المضمون. وهي جميعاً تشكّل له جمال الكون النموذجي.

ثمّة مهارة شعرية في هذه القصيدة تمّ تكثيفها بدقة متناهية حين تجاوز ممدوح السكاف جميع تفاصيل أوضاع الحمامة المتخيَّلَةَ إلى وضعية متحرّكة بسرعة قصوى مستمدَّة من الواقع العَيَانيّ المُدْرَك، وهذا أمر طبيعي. لكنّ الأمر غيرَ الطبيعي، أو الواقعي، هو أنْ يلجأ ممدوح السكاف إلى مقابلة الطيران السريع الذي يبدو لِعَينِ الناظر كأنه خطوط ريح بحبالِ أراجيح العيد وهي تعلو وتهبط بنا بسرعة خارقة، ونحن نصخبُ فرحين غيرَ مبالين بالخوف من الحركة المكوكية المنحنية، الصاعدة والهابطة على هيئة قوسٍ رأساه إلى أعلى.

إنّ تعقيد الصورة هنا ضرورة لا بدَّ منها لربط تجربة الطفولة المغامِرَةِ وأراجيحها ذات الحبال في العيد بحركة الحمامة المنقضَّة من شاهق نحو الأرض، ثم تعلو، فجأة، صاعدةً إلى الفضاء الرحيب. إنَّ الصورة تشبيه بارع، ومقايسةٌ فريدة تتسمُ بالمغامرة اللذيذة، والتجربة النوعية، بالرغم من أنّ هذه الصورة تَخرج من كون القصيدة موجَّهةً إلى أطفال تقع أعمارهم ما بين سبع سنوات إلى تسع سنوات.

8 ـ المشهد الشعوري ـ البصري ـ السمعي:

هو مشهد أشبه بمونولوج توسُّلِيٍّ موجَّه إلى آخر، نابعٍ من موقف دراميّ يحكُمه الصوتُ من جهة، والوضعُ الإنساني الحركيّ من جهة أخرى. ففي قصيدة (**ترنيمة أب**) يبدو الوضع الدراميّ واضحاً، حيث يرغب الأبُ بالنوم بعد يوم عمل شاقّ لكنه لا يستطيع بسبب سهر طفله الصغير، وما يُطلقه من أصوات بكاء أو ضحك، أو حركات لعب غريزيّ كالتقلُّب ودفْع الأغطية عنه، وغير ذلك من أصوات مبهَمة.

ثمّ إنّ هذا المشهد يكشف عن انفراد الأب بطفله. وهذا يعني أنّ الأمّ ليست موجودة في المشهد ـ البيت على الأقل لأسباب ليس ذكرها ضرورياً. وأمر كهذا يضيف بُعداً وجدانياً لوضعٍ إنساني فيه الكثير من الحنان والعاطفة الفيّاضة بالرعاية. كما يتضمّن المشهد أداءً توسُّليّاً قوامُه العلاقة العاطفية بين الأب وطفله امتثالاً

لتطلُّبِ الجسد المُتْعَب للراحةِ والسكينة. يقول الراوي:

نَمْ يا صغيريَ نَمْ ولَوِّنِ الدّنيـــــا
واغْـــــرقْ بأحلامَكْ
يا سِحْرَ هـذا الْحُلُمْ
قدْ نامَ كلُّ الناسْ وأنتَ يقظـــانُ
تلهو بأطْـــــرافِكْ
تُساهِرُ الْحُـــرّاسْ
أرجوكَ يا طفلي أرجوكَ لا تَسْهرْ
واهدأْ بأعطافِــكْ
دَعْني أنمْ لَيْــلي[1]

يُلاحَظ في هذه القصيدة نظام إيقاعي يشبه نظام الموشح من حيث التركيب الفني وترتيب الأجزاء المكوِّنة للأبيات، وتعَدُّدِ القوافي والروّي، مع الحرص على إبقاء قافية موحَّدَة كما في قفل الموشح. فكل مقطع مؤلفٌ من أربعة أشطر، بحيث يكون رويُّ الشطر الرابع مثل روي الشطر الأول. وهكذا تجري باقي المقاطع الأخرى.

ثمّ إنّ للقصيدة قفلتيْن في كل مقطع. أما القفلة الأولى فتنتهي بحرف الكاف: (أحلامك ـ أطرافك ـ أعطافك)، وهي تشكّل الجزء، أو الشطر، الثالث من كل مقطع. أما القفلة الثانية فهي قفلة متبدّلة متحركة ـ الحلم ـ التي تتوافق مع قوله: (نَمْ) في الشطر الأول من المقطع الأول. ومثل ذلك (الحراس ـ الناس) في المقطع الثاني. ومثله (طفلي ـ ليلي) في المقطع الثالث. وهذا ما أكسب القصيدة حركة خارجية من جهة تناسبِها مع حركة الطفل نفسه وسهره، كما يكسبها حركةً داخليةً من جهة تعبِ الأب واضطرابه واضطراره إلى النوم، وحرصه على عدم إزعاج

[1] نشيد الصباح: ص 25 ـ 26

طفله البريء، بالرغم من حاجته إلى الراحة، من دون أنْ ننسى ذلك الموقف الأبوي النبيل الجميل الفياض بالحنان المتمثّل في هدهدة الأب المُتْعَبِ لطفله وغنائه له لعلّه ينام من دون صراخ أو تعنيف.

رابعاً= في البنية الفنية:

كل شِعر لا بدّ أنْ تكون له بنية فنية موسيقية وإيقاعية. لكنّ ذلك يشكّل حاجة ضرورية لشعر الأطفال بهدف تنمية الحِسٍ الإيقاعي، وتنمية المشاعر بتذوّق الأنغام المنضبطة الموزونة بميزان متآلف ومتناسق ومنسجم، وضبطِ الألفاظ ومخارج الحروف.

ومن المؤكّد أنّ الأوزان الخليلية ـ باعتبارها موازين قومية من حيث تفعيلاتها، ومن حيث أزمنة وحداتها وتتابعها الموسيقي النغمي والإيقاعي ـ هي ما يحقق الأهداف الفنية المطلوبة. ولهذا فإنّ لجوء الشاعر إليها يمنحه أداة فعالة في تنمية المشاعر والأحاسيس بلطف وحنان.

غير أنّ ما هو مطلوب على الدوام هو أنْ يلجأ الشاعر إلى الموازين القصيرة، أو البسيطة التركيب مثل: المتدارك ـ المتقارب ـ الكامل ـ الهزج...إلخ. أو إلى الموازين المجزوءة والمنهوكة، وهي جميعاً بحور صافية. ولقد راعى ممدوح السكاف ذلك كله بما يملك من حسٍّ رهيف بموسيقا اللفظة من جهة، وبموسيقاها ضمن التركيب الشعري الجمالي.

على أننا بغضّ النظر عن موقفنا من تداخل ـ أو خلط ـ تفاعيل ليست من جنس بعضها إلا أنّ هذا التداخل يوفّر موسيقا وإيقاعاً منسجمين في السياق الموسيقي العام. مما يعني أنّ الأُذن تقبل مثل هذه التداخلات ببساطة. خاصة حين تكون الكتل الموسيقية الإيقاعية متساوية من حيث التلفُّظُ على السّماع، وليس على التقطيع العروضي مثل: (هيا هيا هيا نلعبْ= فعلنْ فعلنْ فعلنْ فعلنْ)، و(نقفزُ مثل الأرنب قفزا= فاعلُتنْ فعلنْ فَعِلاتنْ) لاختلاف الوحدة العروضية (فعلن) عن الوحدة العروضية (فاعِلَتُن) أو (مُفْتعلن) أو (فَعْلاتن= مفعولن). أو مثل (يا كعكةَ عيد الميلاد= فعلنْ فعلنْ فعلنْ فعلنْ)، و (يا جنّة روحي وفؤادي= فعلنْ فَعِلاتنْ فَعِلاتنْ).

لكننا برغم ذلك كله، وبغضّ النظر عن المخالفات الصريحة لمنطق الخليل العروضي، نقبل تلك التركيبة الإيقاعية لأنها تتألف من ستة عشر زمناً موسيقياً، وتختلف إيقاعياً.

غير أن هذا الاختلاف الإيقاعي هو ما يُكسِب القصيدتيْن جمالاً إذا ما قسمنا الوحدتيْن الإيقاعيَّتيْن وفق اللوحة الإيقاعية الموسيقية على النحو التالي: (فَعْلُنْ= تا تا) و (فاعِلُنْ= تا تَفَتَا). وهذا ينوّع في الإيقاع استناداً إلى تساوي الأزمنة الموسيقية برغم المخالفة المذكورة للعروض التقليدي. غير أننا مع ذلك نتحفّظ على تكرار الاستخدام الكثير لهذه الأنماط الموسيقية ـ الإيقاعية لتنافر المقاطع وعدم انسجامها، وفقدانها للتآلف.

أما ما يَحْكُمُ القصائد بعامة من حيث الوزنُ فهو بحر المتدارك بغضّ النظر عن التنويعات التي أشرنا إليها. لكننا نرى حضوراً واضحاً لبحر المتقارب كما في قصيدة (بائع الحليب)، وبحر الرمل كما في قصيدة (العصافير).

خامساً= في اللغة الشعرية:

يمتثل ممدوح السكاف لقاموس الأطفال بقَدْرٍ كبير، مع شطحات نادرة تلبّي نزوعه نحو التصوير المعقّد، والجميل، كقوله في قصيدة (الرسام): [1]

أرسمها كخطوطِ الرّيحْ

تَهوي كحبالِ أراجيحْ

أو قوله الجميل في قصيدة (الريح): [2]

وودَّعتْ أغصانَها اللاّوياتِ

وراحتْ في دربِها كالكسيحْ.

---

[1] شواطئ بلادي: ص 43

[2] شواطئ بلادي: ص 95 ـ 96 ـ 97

أما ما يمكن ملاحظَته في المجموعتيْن فهو أنهما تتضمّنان قصائد تصلُح للأطفال ما بين سنّ السابعة والتاسعة، وأخرى تصلح للأطفال ما بين سنّ التاسعة والحادية عشرة فأكثر. وأما دليلنا على ذلك فهو أنّ قصائد الفئة الأولى تراعي قدرات الأطفال اللغوية وقاموسهم. حيث يميل هؤلاء إلى استخدام أسماء الذوات والصفات وضمير المتكلم الدالّ على الذات.

وأما أطفال الفئة الثانية فيميلون ـ بسبب نموّ معارفهم وقدراتهم القرائية، ونموّ قدراتهم على التحليل والتركيب ـ نحو استخدام الأفعالِ والجمل الفعلية والمسندِ والمسندِ إليهِ والمفعول به، واستخدام أحرف الجرّ والربط والأحوال، وغير ذلك مما هو مركّب، معقّد. وأمر كهذا يلبّي حاجة الفئات العمرية كافة. لكنه لا يراعي تنظيم المادة اللغوية تربوياً بحيث تشكل المجموعة الواحدة ما يشبه القاموس المستقل بألفاظه وتراكيبه وتصاويره.

على أننا نريد أنْ نبرر ذلك عن قصد معرفي للشاعر ممدوح السكاف. فالمجموعتان كُتِبتا في أوائل الثمانينيات، أيْ في لُجَّة الاحتفال بالعام الدوليّ للطفل عام 1979. وهو أول احتفال رسمي تتبنّاه الدولة بكلِ مؤسساتها. وكان الشاعر **سليمان العيسى** أسبق الشعراء إلى ذلك. ولهذا يجب عَدُّ هذا العامِ عامَ التأسيس لشعرِ الأطفال وأدبهم. الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى صنيع الشاعر ممدوح السكاف، ومنْ جايله وعاصره، بعين الإكبار والتحية والتقدير، لأنهم حرثوا في أرض بكر بالرغم من كل ما تمَّ إنجازه من شعر سابق قيل: إنه للأطفال، سواء في مصر أم في الجزائر أم في سورية.

إنّ تجربة ممدوح السكاف الشعرية الموجَّهة للأطفال جديرة بالتأمّل. ليس لأنها من البواكير، بل لأنها تتميّز بشعريتها الواعية بعالم الطفولة واحتياجات هذا العالم. خاصة ما يتعلّق باللعب والأحلام النبيلة والقيم الإنسانية السامية عبر تصميم مشهد فنّي مؤثّثٍ كفضاء تأثيثاً متكاملاً، ومنسجماً، ومتآلفاً لغويّاً وموسيقياً وإيقاعياً. وهذا هو الذي يخلق الجمال ويحقق التأثير الجمالي والفكري في الآخَر.

* * *

المراجع:

1- **تقرير إلى غريغو:** نيكوس كازانتزاكيس. ترجمة ممدوح عدوان. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع. دمشق 2007 ـ ط 5

2- **الطفل من المهد إلى الرشد:** محمد خلف الله. 1939 ـ المطبعة الرحمانية. مصر.

3- **الحصيلة اللغوية:** الدكتور أحمد محمد المعتوق. عالم المعرفة 1996 ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

المصادر:

1- **ديوان نشيد الصباح:** ممدوح السكاف. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1980

2- **ديوان شواطئ بلادي:** ممدوح السكاف. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1983

* * *

البـــــاب الثاني

قضايا فنية في مسرح الأطفال

الفصل الأول: من تاريخ مسرح الدمى

الفصل الثاني: مسرح الدمى وعلاقته بالظاهرات الاحتفالية والدرامية

الفصل الثالث: مسرح الأطفال ـ قضايا المصطلح وإشكالياته

الفصل الأول

من تاريخ مسرح خيال الظل

مدخل:

يميز الباحثون والنقاد المسرحيون بين نوعين لمسرح الأطفال:

الأول: هو الذي يقوم به الممثلون الكبار ويقدمونه للأطفال في مسرح مغلق أو مفتوح.

الثاني: هو الذي يقوم به الأطفال أنفسهم في مدارسهم ومخيَّماتهم كنشاط لتحقيق أهداف تربوية وتعليمية واجتماعية محددة.

لكنَّ كلا النوعيْنِ قادران على إنجاز أشكال متعددة من العرض المسرحي هي: (المسرح الغنائي ـ مسرح خيال الظل ذو الدُّمى المسطحة ـ مسرح العرائس ذو الدّمى المجسمة= القفّازية ـ الجاويَّة ـ الماريونيت). وهي في الأعمِّ الأغلبِ مسارح شاملة تتضمن الرقص والغناء والموسيقا والشِّعْرَ، وغير ذلك مما يمتع الأطفال ويُفيدُهم.

غير أنَّ مسرح الأطفال يتميز عن سواه من المسارح بنوعية جمهوره الذي يرتاده، والمكوَّنِ من جميع الشرائح الاجتماعية المتمايزة من دون أية فروق، سواء أكانت اجتماعيةً أم عرقية أم جنسية أم دينية أم قومية.

وأمَّا مهام هذا المسرح فهي إشاعةُ البهجة بين مشاهديه الأطفال، ومساعدتُهم على أنْ يكونوا أفضل الناس[1]. ولهذا فقد رأى الكاتب الأمريكي "**مارك توين**" أنّ مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين لأنه أقوى معلّم للأخلاق، وخيرُ دافع إلى السلوك الطيب، وأنّ دروسَه ليست تَلْقيناً قَدْرَ ما تأتي عن طريق الحركة المتطورةِ الباعثة على الحماس فتصل إلى قلوب الأطفال.[2]

وإذا كان "مارك توين" قد خصّ القرن العشرين بمسرح الأطفال فهو يعني الإشهارَ والتنظيمَ في مؤسسات فنية، واعتمادَه في المدارس والأندية كنشاط ثقافي واجتماعي خلاق، لأنّ كل ثقافة فنية تحتوي في المستوى النظري على أربعةِ أنواع من وجهات النظر الفنية هي:

1 ـ **الإدراك الفني**: الذي يتضمّن ردَّ فعل المراقِبِ بالنسبة للفن بهدف زيادة صقل ردودِ الفعل لزيادة المعرفة التي تكمن وراء هذه الردود.

2 ـ **التنفيذ**: ويتضمّن تعلمَ التقنيات التي تتحقق من خلالها جميع الوسائل الفنية.

3 ـ **التحليل**: وهو تشريحٌ فكريٌّ لتجربة معيّنة لإيجاد النظرية الفلسفية لهذه التجربة.

4 ـ **الوعي الاجتماعي**: الذي هو حاصلُ العناصر الثلاثة الأولى، حيث يصبح الطفل قادراً على وعي ما يجري حوله، وما يجري له، ويغدو قادراً على التكيّف معه بعد معرفة الأسباب وطرائق تحقيق ذاك التكيّف.[3]

---

[1] **مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج: موسى كولد برغ. ص 9 ـ ترجمة صفاء روماني. وزارة الثقافة. دمشق 1991.**

[2] **مسرح الأطفال: وينفريد وارد: ص 44 ـ 45. ترجمة محمد شاهين الجوهري. مراجعة كامل يوسف. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. القاهرة. بلا تاريخ.**

[3] **مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج: كولدبرغ. نفسه ص 9 ـ 10**

وإذا كانت "**وينفْريد وارْد**" قد أرَّخَتْ لبدايات مسرح الأطفال منذ عام 1784م فإنَّ بدايات هذا المسرح تعود إلى أعماق التاريخ البشري حيث كانت ـ وما تزال ـ المحاكاةُ مُكَوِّناً عظيماً من مكوِّنات الروح الإنساني التوَّاق إلى الفن والتلذُّذ بالجميل.

أولاً ـ شرق آسيا والمسرح:

تكاد تُجمِعُ المصادر والأبحاث التاريخية والمسرحية على أنَّ الشرق بعامة قد عرف أنواعاً من المسرح تقوم على نوعين:

1 ـ الاحتفالات الدينية كما في احتفالات أعياد الربيع والخصب والجدب والقيامة وعيد الميلاد، حيث تقوم المؤسسات الدينية بالتنفيذ والإشراف على تلك الاحتفالات وتنظيمها وهي تحضُّ على الفضائل والخير، كما فعلت الكنيسة في العصور الوسطى حين جعلت حياةَ السيدِ المسيح عليه السلام وقصصَ القديسينَ أعمالاً مسرحيةً تقدمها للمؤمنين في باحات وهياكل الكنائس.

2 ـ عروض الدُّمى والعرائس المتنوعة، المسطَّحة والمجسمة، التي كانت تُسْتخدم في الاحتفالات الدينية والطقوسية.

&= ففي الصين

كان الأطفال يَحْضُرون تلك الاحتفالات مع أهْليهم. ويبدو أنَّ استخدام التماثيل أو الدُّمى في التمثيل المقدَّسِ كان سابقاً على استخدامها كأشياءَ تلعب بها البنات وحسب. وقد بلغت أطوال هذه الدُّمى ما بين (80) إلى (90) سنتمتراً. أما دُمى "**بِكين**" فيبلغ طول الواحدة (20) سنتمتراً. وبتأمل أطوال هذيْن النوعيْن يدرك المرء أنَّ النوع الأول كان أكثر جماهيرية لإمكانية رؤيته عن بعد، بينما يشير النوع الثاني إلى أنه كان فنّاً بيتياً، أسريّاً، بدليل حجمه الصغير الذي لا يمكن أنْ يُرى إلا عن قرب. وهذا يشير مرة أخرى إلى أنَّ فن العرائس لم يكن مجرد تزجية للوقت وحسب، بل كان أيضاً فنّاً تعليمياً، وتربوياً، تَحُضُّ عليه التعاليم والطقوس الدينية.

و يرى كثير من الباحثين والمؤرِّخين المسرحيين أنَّ خيال الظل الصيني قد نشأ في قصر الإمبراطور لتسليته. ولكنَّ هذه التسلية لم تكن مجانية. بل كانت تنطلق من عقيدة دينية راسخة.

ولما كان الإمبراطور يُمَثِّل القوى الإلهيةَ فإنَّ خيال الظل سوف يتَّسم بسمة دينية. غير أنَّ هذه الدُّمى قد خرجت فيما بَعْدُ من قصر الإمبراطور ـ في القرن الحادي عشر ـ إلى الشوارع والساحات حيث تُقدِّمُ العروضُ المسرحية الظِّلِّيَّةُ في خيام كبيرة خاصَّةٍ أُعِدَّتْ للاحتفال بمناسبة تقديم الشكرِ لآلهة الحصاد، أو الولادة والأعراس. وهذا ما أبقى فنَّ العرائس فنّاً دينياً.

ويرى كثير من الباحثين أنَّ خيال الظل الصيني قد انتقل إلى أوربا وأمريكا مع المهاجرين الصينيين الذي عملوا في مناجم الذهب والسكك الحديدية حين تم اكتشاف قارة أمريكا.

&= وفي جزيرة جاوا

كان ربُّ الأسرة يقدّم لأولاده عروضاً بوساطة (**دُمىً مسطَّحةٍ**) تتحرك بِعِصِيٍّ رفيعةٍ مثبَّتةٍ في ذراعي الدمية. وكان هذا الأبُ ـ اللاعب يَجلس على حصير بين (**ستارة**) و(**مصباح**) حاملاً الدميةَ فوق رأسه ويحرّك ذراعيها. ولذلك كان انتباه الأطفال المتفرجين يتركّز على الخيال المُرْتَسِمِ على الستارة، مما يعني أننا أمام عرض لخيال الظل.[1]

&= في الهند

ولما كانت دُمى المسرح الشرقي قد أغنت رؤى الإخراج المسرحي الغربي المعاصر، وأنها كانت ذات علاقة متينة بالمقدس، وتحوز على صفتي "**الغريب**" و"**الملهم**" بما لها من جذور تاريخية يتمازج فيها التاريخ بالأسطورة، فإنّ هذه الدُمى تحضر في عروضِ (**الكاثاكالي= الحركة التي تحكي قصة**) التي تستقي موضوعاتِها

---

[1] **مسرح الأطفال: وينفريد وارد. ص 11. نفسه**

الشعبيةَ من الملامح السنسكريتية القديمة: (الماهابهاراتا) و(الرامايانا) ملحمتي الهند العظيمتين.

ولما كان (براهما) نفسُه قد أخرج أول عرض مسرحي يجسد معركة الخير والشر فقد أفضى ـ فيما بعدُ ـ بكل ما لديه من أسرارِ الفنون الدرامية من رقص ومسرحية إلى حكيمٍ يُدعى "بهاراتا" بعد أنْ تمّ خلقُ العالم ، فشكلت هذه الأسرار كتاباً ضخماً هو (**بهاراتا ناتيا ساسترا**) ؛ أي "قوانين بهاراتا" في الرقص والدراما.[1]

إنّ فنَّ الدُمى في الهند يعود إلى ماضٍ عتيق. لكنّ الأسطورة تختلط بشدة بالتاريخ إلى درجة يستحيل معها تعيين عصر دقيق. ولقد كان هذا النوع من المسرح شعبياً جداً تحت حكم الملك "فيكراداميتا" (375 ـ 414م vikramaditya).

ثم إننا نجد إلهاماتٍ وابتكاراتٍ مختلفةً لـ "دُمىً راقصة" في العديد من النصوص الكلاسيكية الهندية مثل (البانشاتانترا) و(الكاثاسْريتسجار) حوالي القرن الحادي عشر الميلادي.

وقد مارست هذه الدُمى تأثيرها على دول جنوب شرق آسيا مثل "أندونيسيا" و"جاوه" خلال التوسّع الهندي في المنطقة.

كما أنّ السمةَ الشعائرية لفضاء هذه العروض ألهمتْ ـ مِنْ جانب آخر ـ مسرحاً أضاع كل صلة بالمقدس ، مما جعل عرض (الكاثاكالي) يُقَدَّم في المناسبات فيمتد العرضُ مع حلول الليل حتى الفجر. بل ويمكن أنْ يُقَدَّم هذا العرض داخل معبد أو في أمكنة مغلقة ، أو بالقرب من المعبد في الهواء الطلق.[2]

وفي الهند أيضاً تَمَّتْ صناعةُ **دُمىً تتكلم**. وهي دُمىً ضخمة توضع أمام الممثلين ـ أو المحرِّكين ـ على المسرح ليحرِّكوها. بل لقد كانت هناك دُمى تطفو فوق

---

[1] **المسرح في الشرق: فوبيون باوزر. ص 10. ترجمة أحمد محمد رضا. مراجعة محمود خليل النحاس. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة. بلا تاريخ.**

[2] **الإيروس والمقدّس ـ دراسة أنثروبولوجية تحليلية: الزهرة إبراهيم. ص 216. دار النايا. سورية. دمشق. ط 1 ـ 2010**

الماء في قصور الملوك والأمراء والأغنياء يحركها اللاعبون عن بُعْدٍ بوساطة عِصِيٍّ طويلة.

وقد استمدَّ خيالُ الظلِّ الهنديُّ موضوعاتِه من طقوس الديانة الهندوسية والملاحم والأساطير والحكايات الشعبية. وتُعَدُّ "دُمى" (أندرا برداش) أكبرَ الدمى في العالم حيث يبلغ طولُ إحداها مترين، ويحركها أكثرُ من لاعب من خلال خمسة عيدان خشبية طويلة، مما يوحي بأنها دُمىً احتفاليةٌ تُستخدَم في الاحتفالات والمهرجانات الدينية الكبيرة بسبب الحشود الشعبية المتدينة المتجمعة في ساحة المعبد، حيث تحكي هذه الدُّمى أخبار الملوك الهنود وقصصهم وقصص آلهتهم.

وتُصَنَّعُ الدُّمى الهندية عادة من جلد الجاموس أو جلد الْوَعْلِ المكشوط كي يصبحَ شفافاً ومتماسكاً. ثمّ تُلَوَّن هذه الدُّمى المسطحةُ بألوانٍ عشبية يغلب عليها اللونان الأحمر والأزرق. وتُمَثِّلُ هذه الدُّمى مجموعةَ الآلهةِ الهندية، والحيواناتِ الأسطوريةَ، والنساءَ الرشيقات.

ولما كانت هذه الدُّمى قادرةً على الحركة المختلفة فإنها تتمفصل في أنحاءٍ عدَّةٍ مثل: (الرقبة ـ الخصر ـ الأرداف ـ الركبة ـ المرفق ـ الرسغ)، مما يجعل تحريكَها بالغَ الصعوبة، ويحتاج إلى مهارات عالية ودقيقة. وإنْ دلَّ هذا على شيءٍ فإنما يدلُّ على أنَّ اللاعبين المحرِّكين لها هم من المحترفين المَهَرَة.

&= أما في اليابان

فقد ابتكر الفنانون دُمىً كبيرةً تتحرك فيها سُلامِيَّاتُ الأصابع، وتتحرك عيونُها، وترتفع حواجِبُها للتعبير عن الدهشةِ، أو الاستخفاف، أو التعجب. أمَّا اللاعبون فقد كانوا يَظهرون أمام الجمهور. ولضخامة حجم الدمية كان ثلاثة من فنّاني الدمى يتعاونون على تحريك الدمية الواحدة.[1]

ولعل الدُّمى التي تتوافر بين أيدي الأطفال اليوم وهي تحرك أجفانَها وتغيِّر ابتسامتَها هي من سلالة ذلك الابتكار الياباني المدهش حينئذ.

---

[1] مسرح الأطفال: وينفريد وارد. نفسه ص 12

وعلى هذا فإنَّ الدُّمى والتماثيل المصغَّرة والصورَ البارزة تنتسب ـ مثل سائر الألعاب التي يمارسها الأطفال ـ إلى عالم الكبار قبل أنْ تُستخدمَ كأشياءَ يلعب بها الأطفال.

كانت العرائس في اليابان[1] ذاتَ دلالة دينية أو شبه دينية. وقد كانت صورُ الإمبراطورِ والإمبراطورةِ وأشخاصِ الحاشية من الأمراء والنبلاء والفرسان من "السَّامُوراي" مصنوعةً من الخشب أو الصلصال المطليّ بالخزف. ولقد نُظِّمت احتفالاتٌ وأعيادٌ خاصة لهذه الدُّمى، فكان نوع منها خاصاً بالفتيات، ونوع آخر خاصاً بالصبيان.

◆ ـ **أما دُمى الفتيات**: فهي التي تُشْتَرى من قِبَلِ الآباء والأمهات لكلِ ابنة من بناتهم اللواتي يحتفظنَ بها كغرضٍ مقدّس. إذْ تقوم الفتاة حين تتزوج بأخذ "دُماها" أو "عرائسها" معها لإعطائها لأولادها فيما بعد إمعاناً في تعزيز الإرث الديني والاجتماعي والثقافي جيلاً عن جيل، خاصة التراث الديني المقدّس. وفي يوم احتفال معيّن خاص بالعرائس تقوم البناتُ بتقديم القربانِ المؤلّف من شراب (**السّاكي** ـ المُعَدِّ من منقوع الأرزِّ، أو من الأرزّ المجفف) للتماثيلِ الصغيرة حيث يتمّ النظر إلى الدُّمية على أنها كائن حيٌّ. مما يعني أنه يتمّ النظرُ إلى رمزيتها. وهكذا تقضي الفتيات يوم احتفالهنَّ مع الدُّمى التي تحاكي كلَ ما يحيط بالحياة الإقطاعية في اليابان.

◆ ـ **أما الأولاد الصبيان** فلهم عيد آخرُ حيث يتمّ الاحتفال بالأعلام التي تحمل صورَ الأبطال والقادة ومَنْ شابَهَهم من الفرسان ليتمَّ عرضُها في احتفال مقدّس أمام الجمهور، لأنَّ ذلك يتناسب مع جنسِ الأطفال الذكور التوّاقين إلى الفروسيةِ من جهة، ومع طبيعةِ لَعِبِهم النابعِ مِنْ بُنْاهُمُ الجسديةِ واتجاهاتِهم النفسيةِ والاجتماعية. الأمر الذي يعني إعدادهم منذ الصغر ليكونوا فرساناً مقاتلين عارفين أبطالهم وأعمالهم ومآثرهم البطولية المقدّسة.

---

[1] **سيكولوجية اللعب: سوزانا ميلر. ص 266. ترجمة الدكتور حسن عيسى. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. عالم المعرفة. رقم 120 ـ 1987. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.**

ولمّا كانت الأسرةُ اليابانيةُ تَعي وتدركُ الأدوارَ والمهام الاجتماعية والدينية المستقبليةَ لأبنائها من الفتيات والصبيان والتي يحققها هذا اللعبُ المقدَّس المقصود بالدُّمى والأعلام فإنّ هذه الأسرة تقوم بشرائها امتثالاً للمعتقدات الدينية والاجتماعية والتقاليد الثقافية المقدسة.

لكنَّ ما تجدرُ ملاحظَتُه هو أنَّ البناتِ حين يتزوَّجْن ويأخذْنَ معهنَّ ألعابهنَّ إلى بيوت أزواجهنَّ لِيهدينَها إلى أولادهنَّ فيما بعد، فإنّ ذلك يعني أنَّ هذا السلوك إنما هو سلوكٌ اجتماعيٌّ ـ ثقافيٌّ مقدَّسٌ خاص بالنساء لا بدَّ من الالتزام به، خاصة ما يتعلق بتنظيم شؤون الأسرة والبيت وتربية الأطفال على العقائد، واحترام العادات والتقاليد والكبار والأماكن المقدسة وما يخص الآلهة في الطبيعة والمجتمع. وأمر كهذا يعني أنَّ عالَمَ الدُّمى ـ العرائس لدى اليابانيين هو عالَمُ النساء بعامة. الأمر الذي يذكّرنا بقول شاعرنا حافظ إبراهيم:

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعْدَدْتَـها　　أعْدَدْتَ شعْباً طيِّبَ الأعْرَاقِ

&= وأما في أوروبا

فترجع العرائس إلى أصول حديثة نسبياً، حيث نشأت عن التماثيل الخشبية الصغيرة التي تمثّل زوجات الأباطرة كما هي الحال في اليابان، مما يوحي بالمصدر الرئيس الذي جاءت منه هذه الدُّمى مبدئياً، مع اختلاف في التوجه الثقافي والاجتماعي والديني.

لقد انطلق مسرح الدُّمى في فرنسا مثلاً من موروث شعبي مرتكز على ما هو شفاهي: ارتجالُ حواراتٍ تتمحور حول "ثيمة" ما نابعةٍ من واقع عُمّال مدينة "ليون" الفرنسية ومعاناتِهم تحت ضائقة الجوع والبرد في نهاية القرن الثامن عشر حين شرعت الآلة الميكانيكية تنافس اليد العاملة في مصانع النسيج.[1]

---

[1] الإيروس والمقدس ـ دراسة انثروبولوجية تحليلية: نفسه ص 206

ثانياً – العـــرب والمسرح

آ ـ خيال الظل العربي :

ترتبط الدُّمى في مصر الفرعونية وبلاد الرافدين بالطقوس الدينية. وقد عثر الآثاريّون على كثير من تلك الدُّمى في المقابر بأشكال متنوعة، حيث كانت تمثِّلُ الخيرَ والشر، والموتَ والحياة، والخصبَ والجدب..إلخ. غير أنّ هذه الدُّمى كانت على هيئة تماثيلَ مصنوعةٍ من الصلصال أو الحجر الأصمِّ أو الخشب، الأمر الذي يجعلها ثقيلة، وغيرَ قابلة لِلَّعِبِ بها. ولهذا هي تماثيل دينية مقدَّسة توضع في أمكنتها الخاصة بها.

يرى البروفسور "**يعقوب م. لانداو**" أنَّ تقليد مظاهرِ الحياة في السلوك أو طرائق الحديث كان موجوداً عند الإغريق كما كان موجوداً في الشرق القديم. بل إنَّ البابليِّين والفرسَ كانوا يعرفون هذا النوع من المحاكاة في أعيادهم [...] وأنَّ المحاكاةَ كانت تمثِّل جزءاً من احتفالات اليهود في أثناء أعياد "**الفوديم**" أو "**البوريم**"، وهو عيدُ فَشَلِ مكيدة "هامان" وزيرِ الفرعون التي خطّط لها ضد اليهود.[1]

وقد روى مُؤَرِّخو سيرة السيدة عائشةَ زوجِ النبي صلى الله عليه وسلم أنها كانت تملك "دُمى" متنوعةً هي بمثابةِ بناتٍ لها لأنها لم تنجب. ولّما رأى النبي الكريم هذه الدُّمى ضحك.

أما الإمام "**الشافعي**" فقد رأى خيال الظل ونظم فيه شعراً حيث قال: [2]

رأيْـتُ خَيَـالَ الظِّـلِّ أكبــرَ عِبـــرْةٍ لِمَـنْ هُـوَ في عِلْـمِ الْحقـائِقِ راقـي

شُـخوصٌ وأَشْـباحٌ تَمُـرُّ وتَنْقَـضي و تَفْنَـى جميعـاً والُمحَــرِّكُ باقــي

---

[1] دراسات في المسرح والسينما عند العرب: يعقوب م. لانداو. ص 38. ترجمة وتعليق أحمد المغازي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1972

[2] كركوز في بلاد الشام: نزار الأسود. ص 9. مطبعة الجمهورية. سوريا. دمشق ط 1 ـ 1994. . ولم أجد الأبيات الشعرية في ديوان الإمام الشافعي.

غير أنَّ الدكتور (**عبد الحميد يونس**) عالم الفولكلور المصري يورد الأبيات ثلاثة على النحو التالي:

رأيتُ خيالَ الظِّلِّ أكبرَ عِبرةٍ لِمَنْ كانَ في عِلْمِ الحقائِقِ راقي

شُخوصاً وأصواتاً يُخالِفُ بعضُها بَعْضاً، و أشكالاً بغيرِ وفاقِ

تَجيءُ وتَمْضي بابَةً بَعْدَ بابَةٍ وتَفْنَى جميعاً و المُحَرِّكُ باقي

ويعلق عليها قائلاً:

(وهذه الأبياتُ التي اختلف الإخباريون في نَسْبِها إلى قائِلِها تشير إلى أنّ هذا الفنَّ يرمز في ذاتِه إلى أنّ حياةَ الناس خيالٌ، و[أنَّ] كلَّ شيء إلى زوالٍ، ويبقى وجه ربِّك ذو الجلال....).[1]

ولَمَّا تبارى الشَّاعرُ الإسلاميُّ "**دِعْبِلُ الخُزاعِيُّ**" مع أحد الشعراء المُخَنَّثين وخسر معركتَه الشعرية قال دِعْبِلُ: ما غَلَبَني إلاّ مُخَنَّث. ثمَّ دارت بينهما هذه المُشادَّةُ الكلامية الدرامية:

دِعْبِلُ : (للشاعر المخنّث) لأهْجُونَّكَ.

المخنَّث: واللهِ لَئِنْ هَجَوْتَني لأُخْرِجَنَّ أُمَّكَ في الخيال.[2]

وهذا يعني لدينا أنَّ العرب كانوا يعرفون خيالَ الظل معرفة جيدة، عملاً وصناعةً وفُرْجَةً أيام دولة بني أمية، وربما قبل ذلك أيضاً، لأنّ خوف دِعْبل يشي بفاعلية وأثر هذا العمل الفني في المجتمع العربي الإسلامي. كما تعني الحادثة أنّ المجتمع العربي ـ الإسلامي كان يخاف خيال الظل لما فيه من قدرة على التأثير في الناس بما له من سلطة الفن التي هي سلطةُ الكلمة التي تقدّسها العرب، وسلطةُ

---

[1] دفاع عن الفولكلور: الدكتور عبد الحميد يونس. ص 241. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1973. وأما معنى مصطلح (بابة) فهو (الفصل) حسب المصطلح المعاصر. ويُلاحظ القارئ في رويِّ الأبيات الشعرية عدم التزام الفنان ـ الشاعر بحركات الإعراب الصحيحة كما في قوله: (راقي= راق) ـ (باقي= باق) ـ وما بين قوسين [...] من قبلنا للتوضيح.

[2] كركوز في بلاد الشام: نفسه ص 10

الصورة البغيضة المشوَّهَةِ التي تَظهر فيها الشخوصُ الجلدية على الشاشة المَجْلُوَّة بالشمع لضمان بريقها وتسهيل الرؤية حسب ما وصف لنا "ابن دانيال" كما سوف نرى لاحقاً.

وإذْ كان **الفاطميون** مغرمين بخيال الظل فإنهم كانوا يقدمونه في احتفالات الموالد الدينية الإسلامية الخاصة بأصحاب الكرامات والموالد المسيحية المختلفة والكثيرة الخاصة بالقدّيسين والقديسات على السواء داخل قصور الخلفاء والأمراء والأغنياء، وفي خيامٍ خاصة تُقامُ في الساحات العامة أثناء الاحتفالات الشعبية التي هي أسواق اقتصادية وثقافية عامة.

على هذا الأساس الاحتفالي الشعبي ظهرت في مصر (**عروسة المولد**) المصنوعةُ من السكّر بأشكال باهرة من حيثُ ألوانُها وملابُسها المزركشةُ الجميلة. بل كان (خيال الظلّ) يلعب دورَه في هذه الاحتفالات لأنَّ أهل مصر كانوا يعشقون رؤيته لما يمثله من أحداث اجتماعية وشعبية وسياسية حيث تظل الشوارع والساحات مكتظةً بالناس لعدّة أسابيع.[1]

ب ـ ابنُ دانيال وخيال الظل العربي:

يوثّق لنا المؤرخون أنَّ أعظم فنان مسرحي عربي مسلم ترك لنا كنزاً من المسرحيات الظّلّية هو (**شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعي** 1248 ـ 1311). وكان طبيباً للعيون وشاعراً من أفحل شعراء عصره. قَدِمَ من الموصل بالعراق واستقر في مصر وعمل فيها. وكان يتمتع بقدرة باهرة على الملاحظة والنقد والتهكّم من عيوب ونقائص المجتمع المصري. ألّف تمثيليات لخيال الظلّ بقيت منها ثلاث تمثيليات هي (**طيف الخيال ـ عجيب وغريب ـ المتيَّم**). وقد استطاع أنْ يتّخذ أسلوباً وسطاً يتذوّقه العوامُّ والخواصُّ من حيثُ اللغةُ والأسلوبُ، وأنْ يزاوجَ بين الجِدِّ والهزْلِ بحيثُ يصلُ إلى الغرض المطلوب.

---

[1] **عروسة المولد: عبد الغني النبوي الشّال. ص 39. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967**

وقد وصف الشاعر (**صلاح الدين خليل أيبكُ**) المتوفى عام (764هـ) لاعب الخيال قائلاً :[1]

مُخايِــــــلٌ بَــــدَتْ عليــــهِ مَخايِــلُ الْبَــدْرِ في الْكمــالِ

تُريـــكَ بـــاباتُه فُنــونـــاً تَــروقُ في الْحُسْنِ والْجمــالِ

فَقَــدْ غَــدَا وصْــلُهُ يَقينــاً أحْسَنَ مــا كــانَ فــي الْخَيــالِ

وكان "ابنُ دانيال" قد عرض نصوصه على الناس فلاقت إعجاباً واستحساناً عظيمين، لأنّ هذا الفنانَ الطبيبَ كان يدرك فاعليةَ الفن في الناس كما كان يدرك هدفه الذي يتوجه إليه، مما يعني أنّ "ابن دانيال" كان يعرف طبيعة ووظيفة فنه، كما كان يعرف طبيعة جمهوره. وهذان ركنان رئيسان في كل فنٍ مسرحي، خاصة ما تعلق بمسرح وجمهور الأطفال.

كتب ابن دانيال في كتابه (**طيف الخيال**) واصفاً عملَه قائلاً :

(صنّفتُ من باباتِ المُجون [...] ما إذا رسمتَ شخوصَه وبوّبتُ مقصوصَه، وخلوتُ بالْجَمْعِ، وجَلَوْتُ الستارةَ بالشمعِ، رأيتَه بديعَ المثالِ، يفوقُ بالحقيقةِ ذاكَ الخيالَ).[2]

لقد أكّد "ابن دانيال" أنَّ المسرحَ ظاهرةٌ احتفالية اجتماعية لا يمكن له أنْ يوجَدَ ما لم يكن هناك جمهور. من جهة أخرى فقد أوضح في تقديمه السالف عناصرَ العرض المسرحي التي هي [**النَّص والستارة ــ أي الوسيط مكان التمثيل ــ والشخوص والجمهور**].

ثم إنَّ خيال الظل كان قد شاع في مصر وسورية والدولة العثمانية و تونس حيث لعب العثمانيون دوراً مهماً في نقل هذا الفن إلى أوربا.

---

[1] **كركوز في بلاد الشام: نفسه ص 10**

[2] **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني: الدكتور على الراعي. ص 39. كتاب الهلال. العدد 248 ـ القاهرة 1971**

على أنَّ ما يجب التنبُّه إليه دائماً هو أنّ الفنان الشعبي لم يكن يرى فنّه في معزل عن إمتاع الناس وإفادتهم. ولهذا تَعْرِضُ شخصيةُ (الرَّيِّس) عند "ابن دانيال" محتوى هذا الفنّ وأسلوبَه المختلفَ عن أسلوب الرواية في قولٍ شعري افتتاحيٍّ:

خيالُنا هذا لأهْلِ الرُّتَبْ والفَضْلُ والبَذْلُ لأهْلِ الأدَبْ

حَوَى فنونَ الْجِدِّ والْهَزْلِ في أحْسَنِ سَمْطٍ وأتَى بالْعَجَبْ

أما أسلوب التمثيل فيه فيقوم به شخص واحد هو المحرك والممثل الذي يقلد أصواتَ الشخصياتِ وحركاتِها كلِّها:

إذا قامَ فيهِ ناطِقٌ واحِدٌ عَنْ كُلِّ شَخْصٍ ناظِرٍ واحْتَجَبْ

وهو بعد ذلك كلّه فنٌّ يَتَكَسَّبُ الفنانُ من ورائه رزقَه فيطلب مكافأتَه من جمهوره لقاء ما فيه من فوائدَ ومتعةٍ مَنَحها لهم:

مَذاهِبُ الْفَضْلِ بِهِ جَمَّةٌ فَنَطِّقُوهُ سادتي بالذَّهَبْ[1]

غير أنَّ صلاح الدين الأيوبي ـ حين أزال دولة الفاطميين ـ أزال معها الكثير من الاحتفالات الرسمية والشعبية، وكان خيالُ الظل مما أزاله من تلك القصور عام (1174م).

ولّما كان لهذا الفن دورٌ خطير في توجيه عقول الناس ونفوسهم فإننا نرى ذلك بسبب جذوره التاريخية الدينية، حيث كانت..

1 ـ الشاشة: تمثّل السماءَ،

2 ـ والمسرحُ: يمثّل الأرضَ،

3 ـ واللاعبُ: يمثّلُ مندوبَ الإله على الأرض كما هو الأمر في أندونيسيا.

---

[1] مسرح الشعب: الدكتور علي الراعي. ص 184. دار شرقيات. القاهرة. ط 1 ـ 1993. وقوله: (نطّقوه سادتي بالذهب) يعني ادفعوا مالاً كي يبدأ التشخيصُ والتمثيل والغناء والمتعة!

وإذا كان "ابن دانيال" قد أظهر لنا ممثلاً واحداً يقوم بكل الأدوار فإنه بذلك يتابع تقليداً قديماً كان موجوداً لدى الشعوب التي سبقته إلى ذلك، حيث يقوم ممثل واحد بأداء جميع الأدوار، لأنّ خيال الظل فنّ مقدّس، ولأنَّ الممثلَ وسيط بين السماء والأرض ولا يجوز لأي إنسان أنْ يقوم بأداء الأدوار الظلّية.[1]

ثالثاً= مسارح الأطفال:

تؤرّخ عالمةُ التربية والمخرجةُ الممتازة (**وينِفْريد وارد**) أنَّ أول عرض للأطفال كان عام 1784م في حديقة قصر دُوق" **شارتر**" الذي عهد للمربية "**مدام دي جينِليس**" بتربية أولاده. وقد قامت هذه المربية المتنوّرة بتعليم الأطفال اللغاتِ الأجنبيةَ عن طريق المحادثة والحوار. كما علّمتْ دروسَ التاريخ من خلال استخدام الفانوس السحري كونها تؤمن بأنَّ إقبال الأطفال على الدرس والتعلُّم يزداد بِقَدْر ما نُهيِّئ لهم من ظروف مناسبة، ومن وسائلَ تسلّيهم وتُفيدهم.

وعلى هذا فقد كتبت "مدام دي جينِليس" نصوصاً مسرحية استقت موضوعاتها من الإنجيل لزيادة فاعلية المواعظ الأخلاقية والتربوية. وقد اتصلت هذه الرائدة بالمفكر الاجتماعي المتنوّر "**جان جاك روسو**" وتأثرت بأفكاره حول حقوق الأطفال، وآمنت بأنَّ علينا أنْ ننظر إلى الأطفال كأفراد مستقلين، ودعت إلى دراسة احتياجاتهم العقليةِ والروحية. وعلى هذا فقد شجعت تلاميذها على قراءة روايات الرحلات التاريخية وتمثيلها، وساعدتهم في إعداد المكان والأدوات، حتى أنها كانت تملك صندوقاً للملابس، وعدداً من الديكورات اللازمة. وقد نشرتْ ما كتبته من مسرحيات في أربعة مجلدات خلال عامي (1779 ـ 1780م) وسَمَّتْ كتابها "مسرح التعليم" ـ الذي نَفِدَ من الأسواق خلال أربعة أيام، وتُرْجِم إلى ستّ لغات أجنبيةٍ في أقلَّ من عام على صدوره ـ احتجاجاً على ما ورد في كتب التعليم المبتذل والغثّ آنذاك.[2]

---

[1] مسرح الشعب: نفسه ص 180

[2] مسرح الأطفال: وينفريد وارد. نفسه. انظر تفصيلات أكثر من ص 4 إلى ص 10

ولقد قام البروفسور "يعقوب م. لانداو" بدراسة مسرح خيال الظل دراسة وافية في البلاد العربية وفي السلطنة العثمانية تُعَدُّ من خيرة الدراسات المتخصصة.[1]

يرى "لانداو" أنّ خيال الظل نوع من التشخيص المسرحي تؤديه ظلال على ستارة شفافة مرئية بإسقاط ضوء عليها. وهذا النوع في رأيه ملهاة لقطع الوقت وحسب. غير أنه كان قد لاحظ ثلاثة أنواع لهذا المسرح على النحو التالي :

1- مسرح العرائس التي تتحرك بالخيوط ـ الماريونيت ـ ذات الأبعاد الثلاثية : الطول والعرض والعمق.

2- مسرح "قره قوز" الذي تتحرك عرائسه المجسمة ذوات الأبعاد الثلاثية ـ الطول والعرض والعمق ـ بالأيدي.

3- مسرح خيال الظل ذو الدُمى المسطحة ذاتِ البعدين : الطول والعرض.

وعلى هذا فإنّ "لانداو" يصحح لنا معنى مصطلح (قره قوز)، ويقرر أنه يقوم على الدُّمى المجسمة لا على الدُّمى المسطحة كما شاع في الاستخدام اللاحق. والحقّ فإنّ الفنان الشعبي المصري الجوّال يسمي مسرحه هذا (مسرح الأراجوز). وهذا يذكّرنا بحكاية توفيق الحكيم ـ الطفل ـ مع صاحبه الصغير "عطية" التي سنوردها في مكانها.

ويرى "لانداو" أنَّ مسرحِ العرائس أو الـ"قره قوز" يرمز إلى العبث المطلق الذي تتسم به حياة الإنسان، مستنداً في حكمه هذا إلى موضوعاتِ ومضامينِ النصوص التي اطّلع عليها. ولكنّ خيال الظل يؤكد التشابه الواهم بينه وبين جوانبِ حياتنا انطلاقاً من مبدأ المحاكاة. بل إنَّ مسرحِ العرائس لا يمكن أنْ يكون صادقاً في نقله لحياة الإنسان قَدْرَ ما يصف لنا معالجةً ما، أو سمةً من سمات الشخصية التي يقدمها. ولسوف نناقش هذه المسألة لاحقاً!

ومع أنه لا وجود للعرائس خارج المسرح فإنَّ وجودَها لا يمكن أنْ ينفصل عَنَّا، وعن ارتباطه بنوع خاص من الأحداث، لأنَّ الحدث ومسرح العرائس صنوان.

---

[1] انظر كتابه المهم (دراسات في المسرح والسينما عند العرب). نفسه.

رابعاً= سمات العرائس الظِلّيَة:

أما شخصيات هذا المسرح فمحدودة جداً كونها شخصياتٍ نمطيةً بسيطةً لا تعقيدَ فيها. وسبب ذلك أنَّ هذا المسرح لا يمكنه تقديمُ شخصياتٍ مركّبةٍ ومعقّدةٍ بسبب جمود العرائس نفسها ما جعلها تتناسب مع طرح الأفكار العامة[1]. ولهذا:

آ ـ **تَظْهرُ شخصياتٌ ذاتُ بُعْدٍ واحد:** مثل (الأحدب ـ السكير ـ الساحر ـ المُخَنَّث ـ البحّار ـ المصارع ـ البخيل ـ القَزَم ـ أصحاب الحرف).

ب ـ **تَظْهَرُ أنماطٌ قوميةٌ:** لزيادة فاعلية التأثير الكوميدي عن طريق مواقف سوء الفهم والالتباس مثل: (البربري ـ السوداني ـ الكردي ـ الأرمني...إلخ) وهم يتكلمون العربية بلكنات ولهجات غريبة وعجيبة. وقد وُضِع ذلك كلُه في بيئة غير بيئة الشخصية الأصلية. أما سمات العرائس فيمكن وصفها بأنها:

1- **جامدة، ميتة، حيوية، وفيها خيال.**
2- **قبيحة الأشكال.**
3- **تَظْهَر خيوطُها للمتفرجين.**

في هذه السمات ـ كما يلاحظ المتأمّل ـ يبدو نوعٌ من الهزل والسخرية البسيطة، كما يَظْهَر الجناس والقافية على مستوى النص، وعدمُ إظهار التناسب في التناقض بين عرائس ميتة وأخرى متحركة. لكنَّ غرابةَ أشكال العرائس وقبحَها يضيف عنصراً كوميدياً إلى مسرح خيال الظل، حيثُ يستملحُ الجمهورُ هذه الغرابة.[2]

وإذْ كان رأي المؤرّخ اليهودي "لانداو" يتجه إلى أنَّ مسرحَ العرائسِ التركيَّ المأخوذَ عن المسرحِ المصري ينحو نحو العبث المطلق الذي تتّسم به حياةُ الإنسان فإنَّ رأيَ الباحث العربيِّ المسلمِ في الفنِّ الشعبي يختلف اختلافاً كبيراً، وبيّناً، من حيثُ النظرُ إلى تشويهات الشخوصِ الظّلّيةِ.

---

[1] دراسات في المسرح والسينما عند العرب: نفسه ص 20

[2] دراسات في المسرح والسينما عتبد العرب: نفسه ص 49

لقد فسَّر عالمُ الفولكلور المصري الدكتور (**عبد الحميد يونس**) هذا التشويهَ منطلِقاً من علاقة خيال الظل بالمجتمع استناداً إلى فلسفة المجتمع العربي الإسلامي من حيثُ زوالُ كلِّ شيء في الوجود وبقاءُ وجهِ اللهِ سبحانَه وتعالى، واستناداً إلى الآية القرآنية الكريمة: (**كلُّ مَنْ عليها فانٍ. ويبقى وجهُ ربِّكَ ذو الجلال والإكرامِ**)[1]، وكما مرَّ في الأبيات الشعرية السابقة التي استلهمت تلك الآيةَ من جهة، ومن خلال ملاحظة الفنان المسرحي لعيوب ونقائص هذا المجتمع بشكل ملفت للانتباه. وعلى هذا فقد..

(اتَّسم خيالُ الظلِ في كلِّ تاريخِه بما يتَّسمُ به الرَّسْمُ الكاريكاتيرُ منَ المبالغة في إبرازِ العيبِ، وتأكيدِ الصفة، والإخلالِ بما ينبغي من تناسبٍ بين أجزاءِ الرسوم، وفي هذا تعبيرٌ فلسفيٌّ آخرُ غيرُ ارتباطِ الإرادةِ الإنسانية بإرادة القويِّ منها. وهذا التعبيرُ الفلسفيُّ هو أوَّلُ مقوِّماتِ المهزلةِ في الفنِّ المسرحي، ونعني به عدمَ الاندماج النفسيِّ في الصورة المعروضة، مع قلَّةِ الاحتكامِ إلى العقل في تأمُّلِها).[2]

إنَّ ما نستنتجه من كلام الدكتور عبد الحميد يونس واضح، حيث يتمّ كل شيء في مسرح خيال الظلّ عن سابق قصد لأنه أشبه كثيراً بفنّ الكاريكاتير. ولهذا كان لا بدّ من:

1- إبراز العيوب.

2- تأكيد الصِّفة.

3- الإخلال بما ينبغي من تناسبٍ بين أجزاء جسد الدمية.

لهذا كان لا بدّ ـ أيضاً ـ من عدم الاحتكام إلى العقل لرفض، أو نقد، تلك السمات لأنها أصلٌ في الدمية، وليست أشياءَ طارئة عليها، وذلك لأنها فنّ (**غروتسكيٌّ**) باامتياز.

---

[1] **القرآن الكريم: سورة الرحمن. الآية 55**

[2] **دفاع عن الفولكلور: نفسه ص 247**

غيرَ أنَّ (**سوزانا ميلر**) ترى من وجهة نظر تربوية ونفسية رأياً معاكساً لرأي "لانداو" فيما يتعلق بقبح الدُّمى وتشوهاتها منطلقة من علاقة الأطفال بالدُّمى واستخدامهم لها في اللَّعِبِ، وذلك لأنَّه:

(كلما كانتِ الدُّمى قريبةَ الشَّبهِ بالواقع صارت أقلَّ قيمةً للاستخدام في اللَّعِبِ الإيهامي، لأنَّ الأطفالَ في هذه الحالة يُمضون وقتاً طويلاً في تفحُّصِها وتناولِها أكثرَ مِمَّا يَبذلون من الجُهْدِ في تنظيمها لكي تُصَوِّرَ قصةً معيَّنة. كما لوحظ أيضاً أنَّ مجموعاتِ الدُّمى التي تشبه عائلةَ الطفل؛ بمعنى أنْ يكونَ منها دميةٌ تشبه الأبَ وأخرى تشبه الأمَّ، وعددٌ آخرُ من صغار الدُّمى تمثِّلُ الإخوةَ والأخواتِ؛ تثير في الطفل ميولاً عدوانيةً أكثرَ من الدُّمى الأخرى التي لا تشبه العائلة).[1]

وهذا سبب جوهري التقطته "سوزانا ميلر" من خلال تجاربها وأبحاثها التربوية والفنية.

ويبدو أنَّ مصمِّمي ولاعبي العرائس قد اكتشفوا هذه الأسباب ووعَوا أهميَّتَها التربويةَ فجعلوا عرائسَهم بأنواعها المختلفة غيرَ جميلةٍ:

❖ ـ لكي لا يُسْقِطَها الأطفالُ على والديهم، أو أقاربِهم من جهة،

❖ ـ ولكي يندمجوا بها في حالة التمثيل أو مشاهدة العرض المسرحي من جهة أخرى، لما فيها من غرابة.

بل إنَّ "سوزانا ميلر" تذهب أبعدَ من ذلك حين ترى:

(أنَّ وجودَ دُمىً أقلَّ حول الأطفال يجعلُ الاتصالاتِ الاجتماعيةَ بينَهم أكثر. [...] أمَّا وجودُ كمياتٍ كبيرةٍ منْ مُعِدَّات اللَّعِبِ فَيُثَبِّطُ الهمَّةَ للقيام بالاتصالاتِ الاجتماعية. ولكنْ يكونُ له تأثيرٌ منشِّطٌ على النشاط الاستكشافي والبناءِ لدى الفرد).[2]

---

[1] سيكولوجية اللعب: ميلر. نفسه ص 176

[2] سيكولوجية اللعب: ميلر. نفسه ص 260

ولهذا يقوم ممثلو مسرح العرائس باستخدام عدد قليل من الدُمى في مسارحهم، كما هو شأنُ لاعبي مسرح خيال الظل لتحقيق الاعتبارات التالية:

1- ضمانُ تركيزِ الأطفال على موضوعِ العرض المسرحي.

2- ضبطُ تفاعلِ الأطفال وزيادةُ فاعلية التأثيرِ فيهم ووعيُ مضمونِ الحكاية.

3- تَذوُّقُ جمالياتِ الشكلِ الفني الكليِّ، والمشهديِّ الجزئي.

غير أنَّ ميول الكبار إلى مسرح العرائس تتحدَّد بميلهم إلى تذكُّرِهم لطفولتهم التي ولّت إلى غير رجعة، مما يدل بوضوح على أنَّ الإنسان ـ أياً كان عمره ووضعه الاجتماعي ـ ما يزال توّاقاً إلى الَّلعب الحر، أو المنظم، لأنه يوفّر له عالَماً كان قد افتقده، وها هو الآن يستعيده من دون رقيب أو حسيب محلّقاً في عوالِمَ من الخيال والأحلام، فإذا به يشعر براحة نفسية وعصبية وهو ينخرط مع الأطفال في الَّلعب برغم فارق السن والمعرفة والثقافة والوعي والقوة والنشاط، وهذا ما يجب على المربين والمرشدين والمنشطين أنْ يفعلوه مع تلاميذهم على الدوام. إنَّ الكبار إذ يفعلون ذلك فإنما يستعيدون زمنَ البراءة الأولى والطهارةَ والأحلامَ الوردية والخيالاتِ التي لا تَحُدُّها حدود.

وقد لاحظ علماءُ نفس الطفل وعلماءُ التربية أنَّ اللَّعبَ بالدُّمى يمتاز بسمات باهرة من حيثُ إعادةُ تشكيل حياة الإنسان، كبيراً كان أم صغيراً. ولهذا كان للدُّمى كثير من الأهمية في حياة الإنسان، حيث:

1- تتيحُ الدُّمى للكبار والصغار الاندماجَ والتَّماهيَ فيها.

2- تُلْغي الدُّمى المسافةَ بين الإنسانِ الكبير والصغير، حيثُ يمكنُ تقمُّصُ الدميةِ، بغضٍّ النظر عن الجسم والعمر والثقافة.

3- تسمح الدُّمى بالنقد السياسي والاجتماعي والأخلاقي لأنها تشكّل قناعاً للفنان يستتر خلفَه.

4- كما تشكّل الدُّمى قناعاً باهراً للمتفرجين الكبار فيتجاوزون أعمارَهم وأقدارَهُم من خلال اللعب الإيهامي التقنّعي.

5- اللّعِبُ بالدُّمى أنْسَنَةٌ لكل ما هو غير عاقل، وجوازُ مرور لبثٍّ الفِكْرِ والإيديولوجية إلى جانب الترفيه والمتعة.

6- الدُّمى أنماطٌ ثابتة يمكنُ التّماهي فيها مهما كان عمر الممثل. وهذا يسمح للأطفال بأنْ يمثلوا أدوار الكبار في جميع مستوياتهم، قَدْرَ ما يسمح لهم بلعبِ أدوارِ الحيوانات والأغراض والأشياء المختلفة.

7- تفترض الدُّميةُ تغييراً في الصوت وطابَعِه، وفي تقنيةِ الكلام غيرِ الواقعي.

8- عالم الدُّمى لا يعترف بحدودِ المكان والزمان.

9- عالم الدُّمى تجريدٌ كليٌّ، أو شبهُ كُلّيٍّ لِمَا تمثُّله الدمى، سواءٌ أكانَ إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم جماداً.

وكان "يعقوب م. لانداو" قد لاحظ قباحةَ تلك الدُّمى وحمّلها سمةَ الهزْل والسخرية، ولكنه لم ينتبه إلى أنَّ عمل الفنانِ الشعبي الإبداعي لا يَنْصَبُّ على التفاصيل قَدْرَ ما ينصبُّ على الشكل الكليّ من جهة، وعلى تجريد الصورة من جهة أخرى. ولعلَّ هذه الميزَةَ قد تمَّ توارثُها من أشكال الدُّمى الشعبية المأثورة بما تحمل من مضامينَ اجتماعيةٍ ودينية وأخلاقية وسياسية، وبما تتضمن من ثِيمَاتٍ تدل على الخصب والبعث والموت وموقف الإنسان من الكون وليس على العبث. غير أنَّ علمَ النفس التربويَّ كان قد لاحظ أهميةَ قباحةِ الدُّمية وارتباطَ ذلك بعلاقة الطفل بأسرته كما نوَّهنا سابقاً.

على أننا لا يمكنِ أنْ نتغافل عن أشكال الدُّمية من حيثُ طولُها وعرضُها وهيَ تمثل إنسانا ـ أو حيواناً ـ خارج كتلته المادية الطبيعية. إنها تقدمه على الدوام أصغرَ مما هو عليه، ومن ثمَّ فهي تقدمه من زاوية محددة تشكل له نمطاً ثابتاً كالبخيل والشرير والفارس والمنافق وغير ذلك من الأنماط. ولهذا سوف نراها حسب هذا النمط أكثرَ مَيْلاً إلى الحركة والتكرار بحيث تشبه في ذلك مَيْلَ الأطفال الدائمَ إلى الحركة الدائمة للأيدي والأرجل، واندفاعِهم إلى القيام بأعمال وأنشطة فجائية.[1]

* * *

---

[1] سيكولوجية اللعب: ميلر. نفسه ص 150 ـ 151

المراجع:

1- القرآن الكريم

2- **مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج:** موسى كولدبرغ. ترجمة صفاء روماني. وزارة الثقافة. دمشق 1991

3- **مسرح الأطفال:** وينِفريد وارد. ترجمة محمد شاهين الجوهري. مراجعة كامل يوسف. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. القاهرة. بلا تاريخ.

4- **دراسات في المسرح والسينما عند العرب:** يعقوب م. لانداو. ترجمة وتعليق أحمد المغازي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1972

5- **المسرح في الشرق:** فوبيون باوزر. ترجمة أحمد محمد رضا. مراجعة محمود خليل النحاس. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. بلا تاريخ.

6- **الإيروس والمقدّس ـ دراسة أنثرو بولوجية تحليلية:** الزهرة إبراهيم. دار النايا. سوريا. دمشق 2010 ـ ط 1.

7- **كركوز في بلاد الشام:** نزار الأسود. مطبعة الجمهورية. دمشق ط 1 ـ 1994

8- **عروسة المولد:** عبد الغني النبوي الشّال. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967

9- **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني:** الدكتور على الراعي. كتاب الهلال رقم 248 ـ القاهرة 1971

10- **مسرح الشعب:** الدكتور علي الراعي. دار شرقيات. القاهرة ط 1 ـ 1993. وهو كتاب يضم الكتب التالية في طبعة جديدة أنيقة: (فنون

الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ــ الكوميديا المرتَجلة في المسرح المصري ـ مسرح الدم والدموع).

11- **دفاع عن الفولكلور :** الدكتور عبد الحميد يونس. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1973

12- **سيكولوجية اللعب :** سوزانا ميلر. ترجمة الدكتور حسن عيسى. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. عالم المعرفة. رقم 120. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1987

الفصل الثاني
مسرح الدُمى وعلاقته بالظاهرات الاحتفالية والدرامية

(أعيدوا إليَّ عرائسي السوداءَ لألعبَ معها
ألعابيَ الغريزيةَ السَاذجَة
لأحتميَ في ظلِّ قوانينها
لأستعيدَ شجاعتي وجسارتي
لأشعرَ بذاتي)[1]

---

[1] الإيروس والمقدّس ـ دراسة أنثروبولوجية تحليلية: الزهرة إبراهيم. ص 205 ـ النايا للدراسات والنشر والتوزيع. دمشق. ط 1 ـ 2010

1= الظاهرة الاحتفالية:

يشكّل العرضُ المسرحيُّ ظاهرةً اجتماعية ـ جمعيَّة لدى جميع الشعوب على اختلاف مستوياتها انطلاقاً من طقوسها الدينية المقدسة التي كانت تمارسها، خاصةً طقوسَ الخصب؛ أي موت الإله وانبعاثه من جديد؛ والتقرُّب من الآلهة التي تتجسد في مظاهر الطبيعة المختلفة والمتعددة، في محاولة لتفسير تلك الظواهر وتعليلها.

غير أنّ تنظيم تلك الظاهرة في عروض فنية منظمة ومنضبطة قد ظهرت ـ بشكلها الذي نعرفه الآن ـ في اليونان القديمة على الرغم من انطلاق هذه الظاهرة من أصول دينية تعود إلى احتفالات اليونانيين بأعياد إله الخمر "ديونيسيوس".

هنا، في اليونان، وأمام جمهور يفوق العشرين ألف متفرج تفرّد كُتّابٌ ومخرجون وممثلون مسرحيون ومنتجو عروض من النبلاء الأثرياء بإبداع عروض جماهيرية ذات طبيعة جمالية خاصة بدءاً من النص وانتهاءً بالنقد المسرحي الذي بدأه "أفلاطون" على لسان أستاذه "سقراط" في جمهوريته أولاً، إلى نقد "أرسطو" الذي قَعَّدَ قواعد وقوانين درامية استنتجها من النصوص المسرحية فصارت قوانينَ خاصة بالدراما. وقد ضمَّن تلك الآراءَ في كتابه المهم "فنّ الشعر".

وإذا كان الرومان قد اهتموا بالظاهرة المسرحية خارج الطقوس الاحتفالية الدينية فإنهم كانوا أقل عطاء إبداعياً كتابةً وإخراجاً وتمثيلاً، وذلك لأنَّ الرومانيين ـ لولعهم بالعنف والحرب والاستعراض البطولي ـ قد حوّلوا هذه الظاهرة الفنية الدرامية إلى ظاهرة البرامج المنوَّعة، مع التأكيد الدائم على عروض المصارعين المحاربين من العبيد أو الأسرى أو المجرمين المحكوم عليهم بالإعدام.

ولّما كانت الظاهرةُ المسرحية ظاهرةً عامة كما نوّهنا فإنها تختلف في أشكالها تبعاً لاختلاف أشكال الظاهرة الاحتفالية نفسها، حيث لا يمكن لنا أن نرى صيغة

العرض المسرحي اليوناني في الشرق الأدنى أو الأقصى بدءاً من بابل وآشور ومصر إلى الهند والصين وغيرها من دول شرق آسيا.

بل نرى هنا ـ في الشرق ـ ظاهرةَ الاحتفالات والطقوس والمواكب الدينية التي تتضمّن جميع عناصر الاحتفال المسرحي ولكنْ من دون وجود مكان مسرحي محدّد كما هي مدرّجات مسارح اليونان والرومان، ومن دون وجود شخصيات درامية متعددة يقوم بعضُها أمام بعض بأفعال محدَّدة كما سوف نرى لاحقاً. وأمر كهذا مرتبط لا شك بطبيعة ثقافة وحضارة هذا الشعب، أو ذاك، وبوظيفة هذه الثقافة ونظرتها إلى الكون والآلهة وطبيعة تلك الآلهة وعلاقة ذلك كله بملوكها وأمرائها وأبطالها الأسطوريين المقدسين.

غير أنّ كل نشاط احتفاليٌ طَقْسيٌ هو في حقيقته (**محاكاةٌ**) تقوم على إعادة وتكرار أنماط من السلوك الثقافي شعراً ورقصاً وموسيقا وغناءً وفق تسلسل روائي سردي واقعي لا تعديل فيه ولا تغيير. وعلى هذا فقد حدد "أرسطو" المحاكاة بثلاثة أنواع هي:

1- ما يُحاكى به: ويعني بذلك الأدواتِ والوسائلَ المستخدمة.

2- ما يُحاكى: ويعني بذلك نوعَ المحاكاة من تراجيديا وكوميديا ومهزلة.

3- طريقة المحاكاة: ويعني الأسلوبَ كالرقص والموسيقا والغناء والرسم.[1]

لكنَّ ما يمايز تلك الطقوسَ البدائية عن الإنجاز اليوناني هو أنّ الظاهرة المسرحية اليونانية قد بدأت تستقلُّ عن طبيعة الاحتفالات الطقوسية وهي تفارق أصولَها الدينيةَ لتتحوّل بالتدريج إلى عروض دنيوية تخضع للنقد والتقويم والتعديل والتغيير بالإضافة والحذف. وأمرٌ كهذا جعل المسرح اليوناني يتطوّر تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتنظيراً نقدياً، بينما بقيت طقوسُ الشعوب الأخرى، بما فيها شعوبُ الشرق، على حالها تقوم على السَّرْدِ الملحمي. بل إنَّ كثيراً من هذه الطقوس انزوى

---

[1] **في الشعر: أرسطو. ترجمة الدكتور محمد شكري عياد. ص 28 ـ وزارة الثقافة. القاهرة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967**

فمات، أو تحوّل كلّيةً إلى أشكال أخرى، خاصةً ما كان منها محصوراً داخل المعابد وفي صدور الكهنة كما حصل في مصر الفرعونية.

وعلى هذا سوف نرى لاحقاً كيف أغنت دُمى المسرح الشرقي رؤى الإخراج المسرحي الغربي المعاصر كما حصل مع الجسد والقناع. لأنّ تلك الدّمى كانت على علاقة متينة بالمقدّس، وتحوز صفة "الغريب" و"المُلْهِم" بما لها من جذور يتمازج التاريخ فيها بالأساطير.[1]

2= الظاهرة الدرامية:

إذا كانت الظاهرةُ المسرحية تقوم على محاكاة الواقع المادي مرتّبةً ترتيباً زمنياً متتابعاً فإنّ الظاهرةَ الدرامية هي أكثرُ خصوصيةً ودقّةً لأنها تشكّل جوهرَ كلّ ظاهرة مسرحية. إذْ لا يمكن أنْ يكون هناك عرضٌ مسرحي فنّي ما لم يكن درامياً.

يعود أصل المصطلح الفني **"درامي"** إلى الكلمة اليونانية **(دْرَام=dram)** التي استعيرت من ألفاظ الزراعة **(دْرَاوْ)**. وهي تعني **"فِلاحةَ" الأرض؛ حراثَتَها وقلبَ ترابها**، أي أنها عمل يتضمّن صداماً ما مع الأرض من جهة، ويقوم على لعبة "الظهور والاختفاء"، أو "الوضوح والغموض" مِنْ حيثُ علاقةُ شَقِّ الأرضِ وقلبِ ترابها وزرعِهِ بالبذور وتغطيتِها من جهة ثانية. وهذا يعني أنَّ عمل الفلاحة **"دْرَاوُ"** يتضمّن مصيراً مخبوءاً وناتجاً مستقبلياً هو القمحُ مثلاً، أو الشعيرُ، أو العنبُ كما في اليونان، أو غيرُ ذلك من زراعة الأرض المحروثة.

وأمّا في المسرح فيكون الناتجُ خاصيّةً تراجيديةً حاقت بشخصية الفاعل الذي هو البطل التراجيدي كما هي حال شخصية **"أوديب الملك"**، أو يكون خاصيّةً كوميدية كما لدى أرسطوفانيس في مسرحية **"الضفادع"** مثلاً.

بناء على ما تقدّم يجب أنْ نفرِّقَ الآن تفريقاً واضحاً بين مجموعة من المصطلحات الفنية المستعملة حالياً:

---

[1] **الإيروس والمقدّس: نفسه ص 216**

1- **المسرح: يعني البناءَ المسرحي الذي تُقَدَّم فيه العروض أمام جمهور.**

2- **المسرحية: تعني النصَ الأدبي القائم على لغة مخصوصة ويتضمن حكاية وشخصيات وعناصر فنية أخرى.**

3- **الدراما: تعني العلاقةَ الصدامية بين طرفين متناقضين في لحظة الفعل أو العمل.**

4- **الدراميُ: هو كلُّ فعلٍ أو حَدَثٍ يحفل بالتوتّر والترقّب يجري هنا والآن أمامَنا.**

وعلى هذا فإنَّ تطور الظاهرة الاحتفالية الدينية هو الذي أنتج الظاهرة الدرامية القائمة على طرفي صراع يؤول في النهاية إلى مأساة. ولكنّ ذلك لم يكن لَيتِمَّ ما لم تظهرْ شخصياتٌ فاعلةٌ محدَّدة موضوفة بأوصافٍ خاصة ومتناقضةٍ مع غيرها، و تميُّزها عنها. وتسعى هذه الشخصيات إلى تحقيق أهداف مُعْلَنَة أو مُضْمَرَة. وهذا يعني أنّ ما تمَّ في اليونان من ظهور شخصيات تتصارع مع آخرين ـ أياً كانت أنواعهم ـ هو الذي منح المسرحية اليونانية جوهر وجودها. على العكْس تماماً من الطقوس الاحتفالية الشرقية التي بقيت على حالها ولم تُنْتِجْ شخصياتٍ مستقلةً في حال الفعل أو العمل قَدْرَ ما بقيت كحالة سردية حكائية.

إذن: **الظاهرة الدرامية صراع بين قوّتين أو مجموعة قوى متناقضة**. ولذلك **يمكن تعريف الدراما بأنها الصراع** في أدقّ وأبسط التعريفات الفنية النقدية. ولسوف نشرح ذلك لاحقاً.

3= عروض الدُمى الشرقية:

استناداً إلى اختلاف الثقافات الإنسانية، وعلى الرغم من توحّدها في امتلاك الطقوس الاحتفالية، فإنَّ ثقافة الشعوب الشرقية قد احتفظت بعروض مسرحية تقوم على الدُّمَى أو العرائس المتنوعة الأشكال والأحجام والألوان، والمصنوعة من مواد مختلفة. وعلى هذا فإننا لا نستطيع أنْ نرى هذه الدُّمَى ـ العرائسَ خارج الطقوس الاحتفالية الدينية لدى شعوب الشرق بعامة.

وإذْ كانت الدُّمَى مظهراً ثقافياً لدى شعوب العالم القديم فإنها ما تزال مظهراً بارزاً لدى جميع شعوب العالم الحديث برغم أدوات الاتصال الثقافية الحديثة كلّها، حيث ما تزال الدُّمى تشكّلُ عالمَ الأطفال كما تشكّلُ عالمَ الكبار.

ولعل إنتاجات السينما الحديثة القائمة على تقنيات الكمبيوتر تفصح بوضوح عن إنتاج عروض مدهشة للدُّمى ثلاثية الأبعاد على هيئات بشرية وحيوانية ونباتية. بل إنَّ هذا الإنتاج السينمائي يعيد عروض أهم النصوص الدرامية أو الملحمية، أو ما يخترعه كتّاب السيناريوهات من قصص خيالي، أو فوق واقعي، تعود في مرجعياتها إلى الأزمنة الأسطورية أو الخرافية.

إذن: لم تستطع البشرية ـ ولا تريد حتى ـ أنْ تتخلى عن اقتناء الدُّمى، واللّعِبِ بها، واستخدامِها في عروض مسرحيةٍ متنوعةِ الأشكال والاتجاهات. وعلى هذا..

(فالدمية بما لها من ملامح جمالية أو كوميدية أو غروتسكية حتى، فإنها تثير في النفس مستغلقاتِها إذا كانت طافحةً بالغرابة المنفّرةِ أو بالسحر الأخّاذ. في الحالتين معاً الدميةُ كائنٌ دافقٌ بالإيحاءات يتقاطع فيه، وعبره، الواقعيُّ بالخياليِّ بالأسطوريّ [...] بل إنّ الدمية مَتْنٌ متعددُ اللغات، متراكبُ الدلالات، بعيد الاستعارات، لأنه ينكتب بحبرِ ثقافةٍ شعبية منثالِ التدفّقاتِ متنوّعِ الألوان والخربشات).[1]

وما دامت الدمية توصف من حيث شكلُها بأنها كوميدية وجروتيسكية فقد وجب أنْ نبيّن معنى المصطلح "جروتيسك". يقول الدكتور إبراهيم حمادة في معجمه ما يلي:

(الجروتيسك اتجاه في الفنّ الزُّخْرُفيّ يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية، وتمتزج تلك الوحدات عادة برسومِ أوراقٍ نباتية. ويؤدّي هذا المزج إلى إيجاد شكل غريب، بشع، مخيف، أو مضحك. وفي مجال

---

[1] الإيروس والمقدّس: نفسه ص 205

المسرح الملهوي يُطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيالي المشتطّ).[1]

ولسوف نرى لاحقاً أنَّ تلك السمات ـ الكوميدية والغروتسكية والغرائبية وما يترافق معها من الواقعي والخيالي وتعدد اللغات وتراكب الدلالات وغير ذلك ـ سوف تحضر بفاعلية مثيرة للدهشة في تصميم وصناعة هذه الدُّمى وأساليب استخدامها في العروض المسرحية المقدَّمة للكبار وللصغار على السَّواء بألوانها وأصواتها وحركاتها المفارقة للواقع اليومي، وهي تخلق لهم جميعاً عالماً من السحر الأخّاذ والفنّ البديع فائق الجمال!

4- موضوعات الظاهرة الاحتفالية والدرامية:

تبدي لنا النصوصُ المسرحية الموروثة عن اليونان والرومان، ونصوصُ الطقوس الاحتفالية الدينية الشرقية التي وصلتنا أنها جميعاً تنهل من المصادر التالية:

1- **الأساطير بأنواعها:** الخليقة ـ البعث ـ الموت ـ الطوفان ـ مثل: أوزوريس ـ أدونيس ـ أوديب الملك ـ سيزيف ـ تموز ـ نرسيس ـ طوفان نوح.

2- **الملاحم بأنواعها:** الآلهة ـ الأبطال أنصاف الآلهة ـ الأبطال القوميون ـ مثل: الإلياذة ـ الأوديسة ـ الشاهنامة ـ جلجامش...إلخ.، مضافاً إليها السير الشعبية العربية (عنترة ـ الأميرة ذات الهمة ـ الزير سالم ـ السيرة الهلالية...إلخ).

3- **الحكايات الشعبية وحكايات الجن والخرافات وحكايات الوحوش وغيرها.**

---

[1] معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: الدكتور إبراهيم حمادة. ص 286. دار الشعب. مصر 1972

غير أننا في الطقوس الاحتفالية الدينية نجد تمظهراً للأسطورة على هيئة شِعْر هو أقرب إلى الوصف والسرد الروائي الملحمي وهي تتحدث عن بطل ما، أو عن واقعة جسيمة مثل واقعة الطوفان العظيم، أو موت وانبعاث تموز إله الخصب والجدب.

أما الظاهرة الدرامية فتختلف من حيث استخدامها للأسطورة، أو بعض أجزاء من الملحمة، حيث يتم زجُّ الشخصيات في أحداث صداميةً مع الآلهة، أو القدر المحتوم. وهذا يعني أنَّ الإنسان يصارع قدَرَه باعتباره إشكاليةً وجوديةً كبرى لن تزول من الوجود إلا بزوال الوجود نفسه.

من جهة أخرى نرى أنَّ الإنسان ـ الشخصية ـ هنا يتصارع مع أنصاف الآلهة أو الأبطال الأسطوريين الذين يريدون فرض سيطرتهم على وجود وحياة هذا الإنسان.

وإذا كانت الظاهرة الاحتفالية في الشرق ما زالت تقوم على سردِ أساطير قديمة، أو سردٍ وإعادةِ تشخيصٍ لحكاية مقدسة كما في احتفالات "عاشوراء" من كل عامٍ تخليداً لذكرى استشهاد الحسين، فإنَّ تلك المظاهرَ الاحتفاليةَ قد مزجت الإنسانيَّ الواقعيَّ بما هو فوقَ واقعيٍّ مرفوعاً إلى صيغة الأسطورة وأسقطت عليها هالاتٍ من القداسة. وهذا ما سوف يتجلى كثيراً في علاقة الأطفال بالدُّمى، وفي مسرح العرائس، خاصةً تلك التي تُؤَنْسِنُ كلَّ شيء وتُسْقِطُ عليه ما تريد من أفكار وآراء من خلال أشكال فنية غرائبية مدهشة يعشقها الجميع.

5= المحاكاة ـ اللعب ـ الإيهام:

1 ـ المحاكاة:

حين قام "**أفلاطون**" بطرد الشعراء المسرحيين من جمهوريته الفاضلة فإنما فعل ذلك انطلاقاً من إيمانه العميق بنظرية "المُثُلِ" الإلهية، حيث يكون كلُّ شيء في الطبيعة من إنسان وحيوان ونبات وجماد صورةً للنموذج الأصلي الإلهي الأول غير المنظور في العالم المادي الطبيعي.

ولما قام الصُنّاع من النجارين والحدادين وغيرهم بصناعة كرسي أو طاولة أو إناء فإنما يقلدون النموذج المثالي المتعالي. ثم إنه إذا قام رسام برسم شجرة أو وجه إنسان أو حصان، أو قام شاعر مسرحي بتصوير وتجسيد شخصية أو واقعة ما، فإن جميعً هؤلاء ينتجون صوراً ظلّيةً من الدرجة الثالثة مما يجعل أعمالهم هذه تقليداً لعالم المظاهر المحسوس. ولهذا فإن تلك الأعمال تبعد ثلاث مراحلٍ عن الحقيقة. بل إن تلك الأعمال لا يمكن أن تكون مصدر حقائق. ولذلك هي صورٌ كاذبة لا تصل إلى اكتمال النموذج الأول باعتباره حقيقة أزلية، وبالتالي فإنَّ هؤلاء الفنانين كاذبون، خاصةً الشعراءَ المسرحيين!

ولكنّ "**أرسطو**" تلميذَ "أفلاطون" خالف معلمَه وما ذهب إليه في نظرية المُثُل والظلال بعد أنْ تأمل الإبداعاتِ الفنيةَ انطلاقاً من نظرية "**المحاكاة**" أو (**الميمس mimes**) أو التقليد، فوصل إلى أنّ الفنان أياً كانت طبيعة عملِه، أو إبداعِه، فإنه يبدع استناداً إلى إحدى الآناتِ التاريخية التالية:

1- ما كان في الماضي من وقائعَ وأحداث وشخصيات..إلخ.

2- ما هو كائن الآن في الحاضر من أحداث ووقائع يعيشها المجتمع.

3- ما يمكن أنْ يكون في الحاضر ـ الآن ـ وفي المستقبل حسب قانون الاحتمال والضرورة.

4- ما يجب، أو ينبغي، أن يكون عليه الوضع البشري في الحاضر ـ الآن ـ أو في المستقبل تحسيناً للحياة الاجتماعية الإنسانية في كل المناحي حسب قانون الاحتمال والضرورة.

وعلى هذا فقد جمع "أرسطو" الآنات الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) انطلاقاً من طبيعة الحياة الإنسانية والأوضاع البشرية المعيشة. وبذلك أعاد الاعتبار للإبداع الإنساني لكونه حقيقةً فنيةً تقوم على "محاكاة الأفعال" أو "محاكاة الأشخاص" في حال العمل.[1]

---

[1] في الشعر: ارسطو. ترجمة عياد. نفسه ص 36.

2 ـ اللعب:

غير أنّ الشيء الأكثرَ أهمية هو أنّ نظرية المحاكاة الأرسطية تتضمن في جوهرها بُعْداً إنسانياً مهمّاً هو بُعْدُ "اللَّعِبِ" المنظّمِ كلَعِبٍ إبداعيٍّ خلاّق له أسسه ومبادئه الفكرية والفنية التي يمكن نقدها وتفنيدها وتطويرها، وذلك لأن "المحاكاة" حسب أرسطو..

(أمْرٌ فطريٌّ موجود بين الناس منذ الصغر، [بل] إنَّ الإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرُها محاكاةً، وأنه يتعلم أولَّ ما يتعلم بطريق المحاكاة [...] والالتذاذُ بالأشياء المَحكيَّةِ أمْرٌ عامٌّ للجميع).[1]

بل إنّ **(اللعب في مظهرِهِ الأساسِ هو فعلٌ حرٌّ [...] ومحسوسٌ كموضع خارجِ الحياة العادية، لكنه [اللعبُ] مع ذلك يستطيع أنْ يمتصَّ اللاعبَ كلّياً [...] إنه منجزٌ داخلَ زمان ومكان محدَّدَ[يْن]، إنه [اللعب] الذي يجري كنظام خاضع لقواعدَ، والذي يولّد جمعياتٍ حيث يخيّم نزوعٌ طبيعيٌّ إلى إحاطة النفس بأسرارٍ، وإلى التخفّي لكي ينفصل [اللاعب] عن العالم العادي).[2]**

وما دامت المحاكاة تقليداً للأفعال والأشخاص فهذا يعني أنها تتضمن لَعِباً حراً أو منظّماً. وعلى هذا فقد تبنّى نقادُ عصر النهضة الأوربيِّ مصطلح (play) للدلالة على المسرحية.

في النظر الآن إلى مصطلح (play) الإنكليزي الذي يعني "اللَّعِبَ"، فإنه يعني أيضاً المسرحيةَ موضوعةً في العرض أمام جمهور، أي أنَّ العرض المسرحي "لَعِبٌ"، ولهذا درج مصطلح فنّيٌّ بين الممثلين هو: "يلعب دوراً"؛ أي "يُحاكي" فعلاً، أو شخصية.

---

[1] **في الشعر: نفسه ص 36. وما بين [...] من قبلنا للربط**

[2] **الإيروس والمقدّس: نفسه ص 111. وما بين [...] من قبلنا لربط الأفكار والمعاني. لأن الزهرة إبراهيم تستعير هذا النص بترجمته عن الفرنسية، وتركّبه في كتابها بصورة عشوائية من أفكار عديدة. وهذا يعني أنّ ترجمتها فيها ضعف لغوي ونحوي ظاهران بسبب الانتقاء العشوائي غير المتوازن.**

في المقابل فإنّ مصطلح "محاكاة" يتضمن أمرين مهمّين هما:

1- **العمل بما هو حركة خارجية مادية يقوم بها الممثل على خشبة المسرح.**

2- **الفعل بما هو حركةٌ داخلية نفسية للممثل مقرونةٌ بالضرورة بحركة مادية خارجية.**

وقد ركز أرسطو جهدَه على توضيح مصطلح الفعل الدرامي وهو يعرّف التراجيديا بأنها..

(محاكاةُ فعلٍ نبيل، تامٌ، لها طولٌ معلوم، بلغة مزوَّدَة بألوانٍ من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاةُ تتمُّ بواسطة أشخاصٍ يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمةَ والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات).[1]

وقد قرن أرسطو هذه المحاكاة، أو الفعل النبيل، بـ(الحبكة الدرامية ـ plot)، لأنَّ المحاكاة لديه تقوم على التقليد أو التمثيل كما ذكرنا. وهذا حسب رأيه موجودٌ في كل أشكال الفن الذي يستمدّ طاقتَه الأولى من أي نوع من التشابه مع الحياة. بل إنَّ المرء يُدعى شاعراً لا لكونه يصنع أشعاراً، بل لكونه يصنع حبكاتٍ خلال تمثيل الفعل الذي يضمّ مجموعة من الأوضاع البشرية ـ الإنسانية التي تستحوذ على انتباهنا، وحيث يَصْدُر كلُّ وَضْعٍ عمّا سبقه؛ أي أنَّ الوضع الثاني ناتجٌ عن الوضع الأول بالضرورة[2]. وهكذا تقوم الحبكة لدى أرسطو على ثلاثة أركان رئيسة هي: (**1 ـ البداية 2 ـ الوسط 3 ـ النهاية**). أو بتعبير آخر: (البداية ـ الأزمة أو العقدة ـ الحلّ).

ولهذا تنطوي الحبكة المركَّبة على قانون (**التعرّف والانقلاب**)، حيث تتعرف الشخصية على ما كان مجهولاً لها، ومعلوماً للجمهور. وبناء على هذه المعرفة تنقلب الشخصية من موقف إلى موقف آخر، أي من الضّدِّ إلى الضدِّ وفق احتمالين:

---

[1] **فن الشعر: أرسطو. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ص 18. دار الثقافة. بيروت ـ لبنان. 1973**

[2] **موسوعة المصطلح النقدي: المجلد 3 ـ ص 320. ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ـ لبنان. ط 1 ـ 1983. وانظر (في الشعر) لأرسطو ترجمة عياد. مذكور.**

الأول: من السعادة إلى الشقاء. وهذا هو منطق التراجيديا ـ المأساة، وهو الأصل.

الثاني: من الشقاء إلى السعادة. وهذا قليل جداً.

بناء على ذلك فإنَّ الحبكةَ تضمُّ الفعلْين؛ الخارجيَّ والداخليَّ معاً. وهي التي تنطوي تفرُّعاتها على فنِّ بناءِ التعاقبِ الزمنيِّ في المسرح[1]. ولهذا فإنَّ "المحاكاة" تعني تعاقبَ الأحداث بعضها وراء بعض، أي في ترتيبٍ زمنيٍّ طبيعي. على العكس تماماً من "المحاكاة التخيّليةِ" حيث تُرَكَّبُ الحبكةُ هنا من أحداثٍ غيرِ مترابطة أو متصلٍ بعضها ببعض، وهذا أمر بالغ الصعوبة بالنسبة للأطفال.

3 ـ الإيهام:

وإذْ كانت الدراما محاكاةً، أي تقليداً وتمثيلاً لآخرَ، فإنها تقوم على "الإيهام" بما يقوم به المحاكي أو المقلّدُ الممثلُ، لأنّ علاقة الإيهام بالمحاكاة هي علاقة السبب بالنتيجة. ولعلّ هذا الإيهام هو الذي يمنح المتعةَ للفنان والجمهور في آنٍ واحد.

يعرّف المعجم المسرحي (**الإيهام**) على النحو التالي: ـ

(... الإيهام في الفنّ والمسرح هو تأثيرٌ فنّيٌّ وعملية متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع..).[2]

وإذْ كان الإيهام عمليةً متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثُّه العمل الفنّيُّ فإنّ هذه العملية..

(تشترطُ تعرُّفَ المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلقي [هكذا!] مما يسمح له بالتمثُّل).[3]

---

(1) موسوعة المصطلح النقدي: ج 3 ـ نفسه ص 464

(2) المعجم المسرحي ـ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: ص 92. الدكتورة ماري إلياس والدكتورة حنان قصاب حسن. مكتبة لبنان. ناشرون ط 1 ـ 1997

(3) المعجم المسرحي: إلياس وقصاب حسن. نفسه ص 92. وما بين [...] من قبلنا إشارة إلى خطأ المؤلفتين في كتابة (كتلقي) بالياء. والأصل حذفها.

وهذا يعني أنّ الإيهام يَفْتَرِض أنّ ما يجري أمام متفرج هو واقعٌ حقيقيٌّ، لأنه يأخذ مظهر الواقع الإنساني والاجتماعي.

لقد وعى (**توفيق الحكيم**) ذلك كله وهو يروي لنا بعضاً من ذكريات طفولته، خاصة ما يتعلق بفنّ الطفولة "الأراجوز" الذي يجوب حواري القاهرة. ولسوف ننقل هنا ماله دلالة واضحة من حكاية الحكيم الصغير وصديقه "عطية". يقول:

(وقفنا ننتظر مُحَمْلِقَيْن بين الجموع، حتى دبَّت الحياةُ في المسرح الصغير، وظهرت على خشبته دميةٌ، تمثِّل شخصيةَ امرأة "شَرْقاوِيَّةٍ"، بِمَلْسِها[1] الأسوَد، وبُرْقُعِها[2] الكثيفِ المحلّى بالجزع والخرز.. فما أشعرُ إلا ويدُ الطفل "عطية" تجذبني جذباً عنيفاً... ولقد نسيتُ في تلك اللحظة أنّ له خالةً من أهل الشرقية.. فلم أُعِرْهُ بالاً.. إلى أنْ يَئِس منّي، فتركني وجرى مخترقاً الصفوف، حتى وقف بأسفل المسرح، فرفع رأسَه إلى تلك الشخصية، وصاح بها في نَبْرَةٍ جِدّ أعرفها منه:

- خالتي!... خالتي "أمّ خميس"!....).[3]:-

ثم تدور حوارية بين الطفل "عطية" والدمية حتى تتطور الحكاية نحو اشتباك الدمية ـ الخالة ـ مع دمية أخرى تمثل أحد العسكر، الأمر الذي دفع الطفلَ إلى أنْ ينادي أمه لتنقذ أختها التي يضربها العسكري أمام الناس في الحارة.

واضح تماماً من تلك الحكاية الحقيقية الطريفة، المعبّرة والدّالة، مدى أهمية الإيهام الذي حققه فنان الأراجوز المصري الشعبي ـ صناعة وفنّاً ـ وقد جعل الطفلَ الصغيرَ يصدِّق أنّ هذه السيدة ـ الدمية ـ "الشرقاوية" هي خالته أُمُّ خميس، بالاستناد إلى جملة معطيات يتطابق فيها الفنّ والواقع هي:

---

(1) **الملس: الملاءة المصرية الشعبية تلف المرأة بها جسدها وتغطي شعرها.**

(2) **البرقع: هو غطاء الوجه المطرز والموشى بالخرز البراق والخيوط الملونة.**

(3) **توفيق الحكيم الفنان: ص 8 ـ 9. دار الكتاب الجديد. مصر 1970. والكتاب اختيارات مما كتبه الحكيم.**

1- الملابس.
2- الصوت ـ اللهجة.
3- الحركة.
4- المرجعية الفنية والواقعية.

وهذا كله يشابه الواقع الذي يعرفه الطفل "عطية"، وقد قارن بين مرجعه الواقعي وما يراه أمامه من فتحة مسرح الأراجوز. لكنه لم يستطع ـ لحسن حظّ الفنِّ ـ أنْ يفرق بين الدمية وحجمها الفني وخالته وحجمها الواقعي بسبب قوةِ الإيهام وصدقيّةِ الفنّ الذي يستلهم الواقع ويعيد إنتاجه جمالياً!

ولكنَّ هذا الطفل وقع ـ من جانب آخر ـ في التوهم، لأنه لم يستطع التفريق بين الواقعتيْن. مما يعني لدينا أنّ (التوهم) ليس أمراً سلبياً قَدْر ما هو فعالية مفيدة باعتباره نتيجةً لما حصل أمام الطفل؛ أي باعتباره حقيقة.

بل إنَّ للتَّوَهُّمِ دوراً فعّالاً لدى الأطفال حين يتقمّصون شخصياتٍ أخرى، أو حين يتماهَوْن ـ يندمجون ـ في دمية ما ذاتِ شكلٍ إنسانيٍّ أو حيوانيٍّ أو نباتيٍّ لأنهم يمارسون إسقاطاً تاماً على أدواتِهم من الألعاب.

وعلى هذا تذهب "سوزانا ميلر" إلى أنَّ لَعِبَ المحاكاة يعني:

(في الدرجة الأولى تمثيلَ الأدوار وإعادةَ تمثيل الوقائع. ويبدو أنه يتعلق بتكرار أيِّ شيء "يستحق الذِّكْرَ"، أيِّ شيء يكون له معنى، أو يكونَ مفزعاً أو مؤثّراً للغاية، أو يمثّلَ قاعدةً يمكنُ ملاحظتُها في معظم أنشطة اللعب الظاهرة عند الأطفال).[1]

بل إنَّ قَدْراً كبيراً من اللَّعبِ الإيهاميِّ عند سوزانا ميلر ـ وغيرها ـ هو عبارة عن محاكاة. وترى أنه من المفيد أنْ ننظرَ إلى المحاكاة باعتبارها "معكوسَ اللَّعِبِ" حسب رأي "جان بياجيه".

---

[1] **سيكولوجية اللعب: سوزانا ميلر ص 208. ترجمة الدكتور حسن عيسى. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. عالم المعرفة رقم 120. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1987.**

من جانب آخر فإنَّ اللَّعِبَ الإيهاميَّ يتضمّن التظاهرَ بالقيام بدور أشخاص آخرين، وبتقليدِ ما يقومون به من أفعال، أو محاكاةِ الأشياء حتى لو كان ذلك بشكل غير متقن.[1]

وإذا كان التخيّلُ يعتمد على إعادة المزج بين عدة جوانبَ لوقائعَ معيَّنةٍ في أشكال جديدة فإنَّ المحاكاة تعتمد "في شكلها الأمثل" على إعادةِ إنتاجِ الوقائع وعكسِها بدقة وبنفس التتابع الذي حَدَثَتْ به. ولهذا فالمحاكاة تشمل العديدَ من أنماط السلوك المختلفة.[2]

ولو أننا تأملنا مضمون ما ذهبتْ إليه "سوزانا ميلر" لرأينا أنه المضمون ذاتُهُ الذي قال به أرسطو وهو يُنَظِّرُ للتراجيديا كما قدَّمنا. وعلى هذا فإنَّ اللَّعِبَ القائمَ علىٍ المحاكاة والمتصلَ بتمثيلِ الأدوار وإعادةِ تمثيل الوقائع أمرٌ شائع بين الأطفال بين سِن الثانية والثامنة.

على أنَّ أعظم وأجمل ما في المحاكاة هو أننا، كباراً وصغاراً...

(لا نتأمّلِ الفعلَ، بل إننا نَدْخُلُ فيه. لذلك يكون شعورُنا بالذي يحدث "فعلاً" [حقّاً] غيرَ متميّز في الواقع عن شعورنا بالذي "سوف" أو "قدْ" يحدث).[3]

واضح أنّ الفعل باعتباره نشاطاً نفسياً ـ انفعالياً ـ وحركيّاً لا ينفصل عنا في الحياة العامة، ولا في المسرح أيضاً. وهذا يعني أنّ الاحتكاك المباشر بالمسرح يولّد بيننا وبينه علاقة حميمة. وأما ما يتعلق بالأطفال فهو أكثر أهمية حين يلمس الطفل دميةً ما ويتأملها:

(فالاحتكاك الجسدي بين الطفل ودميته يبلور لُغاتِه. فهي [الدمية] تَهَبُ حركتَه امتداداً، كما تخلق رابطاً حيّاً مباشراً بينها وبين جسده، يُحِسُّ فيه بِتَنَامٍ لكيانه الصغير بوساطةِ كيانٍ أصغر منه، لكنه [كيان الدمية] رغم صغره يمنحه أفقاً واسعاً

---

[1] سيكولوجية اللعب: ميلر. نفسه ص 186

[2] سيكولوجية اللعب: ميلر. نفسه ص 186

[3] موسوعة المصطلح النقدي: ج 3 ـ نفسه ص 344 ـ وما بين [..] من قبلنا للتوضيح والتفسير.

للحركة الجسدية وطاقةً حيّةً للإبداع الذهنيّ واليدويّ، كما يحفزه على المبادرة الكلامية وصقلِ مهارته اللغوية، فيصبح، هكذا، مؤهَّلاً أكثر للتواصل المتعدّد القنوات، للأخذ والعطاء. وكلُّها ميكانيزماتٌ أساسٌ لبناءِ الشخصية وتقويمِها).[1]

بل إنّ الدمية توحي بكثير مما لا يمكن أنْ يتخيلَه الأطفال إلا بوجودها بين أيديهم، وذلك لأنّ الدمية تملك طاقة إيحائية باهرة، ولأنها شكل مفارق للواقع سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم جماداً. وهذا يعني أنها مكتنزة بالإيحاءات والاستعارات. لهذا:

و(بفضلِ هذه الطاقة الإيحائية والخصائص الاستعاريَّة تمتلك الدُّمى داخل العروض المقدَّمة لجمهور الأطفال قدرةً هائلة على إغناء مِخْيالِهم وتوسيع مداركهم، كما أنها تكشف عن إلهاماتهم في الإبداع، سواء تلك الخامدةُ في عقولهم وفي أجسادهم)[2]

وعلى هذا فإنّ عالَمَ الدميةِ عالَمٌ مُؤَسْلَب باعتبار أنّ الأسلبة في المسرح هي..

(ابتعادٌ عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاءُ بتقديم علاماتٍ تَدُلُّ على هذا الواقع، أو تُرْجِع إليه).[3]

استناداً إلى كل مّا تقدم يمكن أنْ نفهم الثورة التي قام بها كلٌّ من (ألفريد جاري مؤلفاً وأنتونين أرتو وإدواردْ جوردن كريج وأدولف أبيا مخرجين) لاستلهام الدُّمَى في صياغة مسرحهم المفارقِ لما هو كائن ومستقر، لما لها من أهمية حداثية. فبفضل مميزاتها الدلالية والأدائية استعادت الدمية مكانتها داخل نسق الإخراج المعاصر لأنها..

(حيَّةٌ ومُخْرَجَة، [و] تنتمي.. إلى تقاليد المسرح، وتُدْخِلُنا في كواليس الفرجة. إنّ لها دوراً تشكيلياً وفُرْجَوِيّاً ينبغي التمسّك به. إنها تُجَدِّد في الوقت الحاضر سِرَّ

---

[1] الإيروس والمقدّس: نفسه ص 210

[2] الإيروس والمقدّس: نفسه ص 211

[3] المعجم المسرحي: إلياس وقصاب حسن. نفسه ص 33

التنشيط وسحرَ المسرح. إنّ مسرح الدمى يتكيّف اليوم مع شروط العرض وأذواق الجمهور. إنه يشارك في حركةٍ عامة للفنون ويتيح تعبيراً وإبداعاً مخالِفَيْن للمألوف).[1]

لقد كان (كريج) وأصدقاؤه ضدّ الواقعية والتزييف الواقعي الذي اعترى المسرح في أوروبا، خاصة تلك المبالغاتِ العاطفيةَ والانفعاليةَ التي كان يطلقها الممثلون باستكبار واستعلاء فَظَّيْنِ أمام الجمهور. الأمر الذي عزل المسرح عن أنْ يكون صادقاً، بسيطاً، ومعبِّراً، ومن دون أي شيء زائد عن حاجة الفن المسرحي!

ولهذا نادى "كريج" بإلغاء الممثل بسبب تزييفه للحقيقة بمبالغاته وزخارفه ومطابقته الحرفية للواقع، خاصة أنصارَ وأتباعَ الاتجاهِ الطبيعيِّ في الفن بعامة وفي المسرح بخاصة. وعلى هذا فقد أعلن كريج قائلاً:

(فلْنتخلّصْ من الشجرةِ الحقيقية، فلْنتخلّصْ من الواقعية في الأداء، ولْنتخلّصْ من الواقعية في الحركة إذا أردنا أنْ يَئِنَ الأوانُ للتخلّص من الممثل [...] فلْنتخلّصْ أولاً من الممثل لنتخلّصَ بعد ذلك من الوسائل التي تقوم عليها تلك الواقعةُ المسرحية الوضيعة التي تزدهر في ظلّها. ونحن إذا تخلّصنا من الممثل فلن يكونَ ثمّةَ مخلوقٌ حيٌّ يُوقِعُنا في مشكلة الربط بين الواقع والفنِّ [...] يجبُ أنْ يذهبَ الممثلُ إلى حيثُ ألقتْ بِرَحْلِها أمُّ قَشْعَمٍ، لِيحُلَّ محلّه التمثالُ الذي لا روحَ فيه ـ الممثلُ الدُّمية..).[2]

يبدو واضحاً تَشَدُّدُ (كريجٍ) تجاه الممثل والواقعية في الفنّ المسرحي في آن واحد. وإذا كان (كريج) معذوراً بسبب تردّي المسرح بكل ما فيه من مبالغات متهافتة، ومن مكوناتٍ وعناصرَ لإرضاء الناس بعامة، فإنّ ما يريده (كريج) حقاً هو الممثل غير الواقعي، وغير الطبيعي، أي الصادقُ غيرُ المزيَّف والمُزَيِّفِ والمخادِع.

---

[1] الإيروس والمقدّس: نفسه ص 211. وما بين [..] من قبلنا للربط والتوضيح.

[2] في الفن المسرحي: إدوارد كريج: ص 109. ترجمة دريني خشبة. مراجعة على فهمي. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز. القاهرة ط 2 ـ 1960

وإذا كان (كريج) قد نادى وطالب بالممثل الدمية فلأنه كان ينظر إلى الدمية بعين الإجلال والإكبار لما لها من تاريخ مقدّس، ولأنها ما تزال تحتفظ في طبيعتها وأصولها بهذا المقدّس بالرغم من احتقار الناس وكثير من فناني المسرح لها في العصر الحديث. وعلى هذا يعلق "دريني خشبة" مترجم الكتاب على قول (كريج) قائلاً:

(وكلُّ ما يُطري به الدميةَ هو ما يوصي به الممثلَ الصادق أنْ يتّصف به... وأهمُّ ما يوحي به هو ألا يكونَ الممثل واقعياً، وأنْ يستلهم في تمثيله عالمَ الروح الغامض، لا هذه الحياةَ الواقعية الفاسدة).[1]

وإذا كان (كريج) يدافع حقّاً عن الممثل الصادق، غيرِ المُبْتَذَل، فإنه في الحقيقة الأكيدة يدافع عن الدمية نفسها تجاه أولئك الذين يَسْخَرون منها، ويُشبّهون الناس بها لدمامتها وقباحتها الشكلية، ولأنّ هؤلاء يرون العرائسَ المسرحية قد تطوّرتْ عن دُمى الأطفال، مما يجعلها غيرَ ذاتِ قيمة فنية ما دامت أداةَ لَهْوٍ وتزجيةِ وقتٍ، وهذا غير صحيح كما يقول (كريج)....

(لأنّ العرائسَ المسرحية ترجع إلى التماثيل الحجرية التي كانوا ينصبونها للآلهة في المعابد القديمة، وهي اليوم تنحدر من الآلهة نفسِها، وهي دائماً أصدقاءُ أطفالِنا التي لا تُبارِح ظِلّهم، وهي لا تزال تَعرِف كيف تختار أحبّاءها الأثيرين إلى نفسها وتجذبهم. [...] ويَلُوحُ لي أنّ الدُّمى هي الصّدى الأخيرُ لفنٍّ من الفنون الكريمة الجليلة، لحضارةٍ مضتْ في أخلادِ الزمان).[2]

وعلى هذا فإنَّ الدُّمى تنحدر في الأصل من عائلة تماثيل الفِيَلَة المقدّسة، التي كانوا يصنعونها "تَشَبُّهاً بالإله" حسب ظنّهم. وأنها كان لها قبل قرون عديدة حركاتٌ منتظمة وموسيقية، لا حركاتٍ متفلّصةً، ولم يكن بها حاجة إلى الحبال التي تسندها، ولم تكن تتكلم من خلال أنف العامل المُسْتَخْفي الذي يحرِّكُها.[3]

---

[1] في الفن المسرحي: كريج. نفسه ص 109

[2] في الفن المسرحي: كريج. نفسه ص 110

[3] في الفن المسرحي: كريج. نفسه ص 119

إنّ ما يمكن ملاحظته في كلام (كريج) السالف حول الدُّمية ينقسم إلى قسمين:

الأول : يتعلق بالأصول :

1- الأصل المقدس للدُّمى.

2- حركاتها الطبيعية الليِّنة التي تنسجم مع قداستها.

الثاني : يتعلق بعرائس المسرح المعاصرة :

1- حركاتُها المتقلِّصَةُ في أثناء التحريك.

2- الحبال ـ أو الأسياخ ـ التي تتصل بمفاصلها ورأسها ، والتي يحركها الممثل ـ اللاعب.

3- الصوتُ غيرُ الإنساني الطبيعي الذي يؤديه المحرك ـ الممثل ، والذي يَخْرُج من أنفه مفارِقاً للصوت الواقعي ـ الطبيعي للإنسان السليم.

في هذه السمات التي لاحظها (كريج) تكمن أهمية الدُّمى في عالم الأطفال والكبار على السواء ، لأنها تنحو منحى تجريدياً بما تتضمنه من مبالغةٍ غروتسكية تتعلق بدمامتها وسلوكها الغرائبي ، وبما فيها من أسلبة تبتعد عن المحاكاة التصويرية للواقعِ وتكتفي بتقديم علامات تدل على هذا الواقع ، أو تحيل عليه ، كما قدَّمنا سالفاً.

ولهذا تغدو الدُّمية (قناعَنا) و(تنكُّرَنا) الطقسيَّيْن ، وبالتالي تغدو هي المستقبل ، وما نحلم به ونرغب فيه باعتبار قابليتها للتحوّل الدائم.

* * *

المراجع:

1- **الإيروس والمقدس ـ دراسة أنثروبولوجية تحليلية :** الزهرة إبراهيم. دار النايا ـ سورية. دمشق. ط 1 ـ 2010

2- **في الشعر : أرسطوطاليس.** ترجمة الدكتور محمد شكري عيّاد. وزارة الثقافة. القاهرة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. 1967.

3- **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية :** الدكتور إبراهيم حمادة. دار الشعب ـ مصر. 1972

4- **فن الشعر : أرسطوطاليس.** ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان. 1973

5- **موسوعة المصطلح النقدي : الجزء الثالث.** ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط 1 ـ 1983.

6- **المعجم المسرحي ـ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض :** الدكتورة ماري إلياس، والدكتورة حنان قصّاب حسن. مكتبة لبنان. ناشرون. ط 1 ـ 1997

7- **توفيق الحكيم الفنان :** دار الكتاب الجديد. مصر 1970. والكتاب تجميع لبعض مقالات ودراسات نشرت في كتب أخرى من قبل الدار الناشرة.

8- **سيكولوجية اللعب:** سوزانا ميلر. ترجمة الدكتور حسن عيسى. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. كتاب عالم المعرفة رقم 120 ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت ـ 1987.

9- **في الفنّ المسرحي:** إدوارد جوردنْ كريج. ترجمة دريني خشبة. راجعه علي فهمي. مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز. مصر. القاهرة. ط 2 ـ 1960

* * *

الفصل الثالث
مسرح الأطفال
قضايا المصطلح وإشكالياته

1= مسرح الأطفال:

يفترض الحديثُ عن ثقافة الأطفال التدقيقَ في كثير من المفاهيم والمصطلحات الفنية بهدف جلاء معانيها، وفكّ بعض مغاليقها لمنع أي التباس، أو اشتباه، أو تداخل بين هذه المعاني أو المضامين.

ومسرح الأطفال مثله مثل كل المصطلحات الفنية الأخرى: [أغاني الأطفال ـ أدب الأطفال ـ صحافة الأطفال.. إلخ] يحتاج إلى مساءلة حدوده ومضمونه واتجاهاته وتحديد معناه ما أمكن ذلك.

وعلى هذا فإننا لن نتطرق هنا إلى مناقشة كثير من المصطلحات (المسرحية) التي تزخر بها كتب كليات التربية لأننا لا نرى فيها عملاً إنتاجياً مقصوداً لذاته، وموجهاً إلى الأطفال كعمل إبداعي فني. ومن أمثال تلك المصطلحات: المسرح التعليمي ـ التمثيل التربوي ـ لعب الأدوار ـ المواقف التمثيلية ـ السوسيو دراما ـ السيكودراما ـ مسرحة المناهج ـ إلخ.

للوهلة الأولى يتضمّن مسرح الأطفال ـ كمصطلح ـ معنىً عاماً، شاملاً، يمارس على المتأمّل فيه حالةً من الإيهام ـ الخداع ـ شبه المطلق، بحيث يغدو هذا المصطلح ـ ومن دون تمحيص ـ شيئاً يهمُّ الأطفال من دون غيرهم.

غير أننا حين ندقق في حَدَّي المصطلح ـ مسرح × الأطفال ـ سنرى أنّ هذين الحدّين يُفضيان إلى قضية مهمة تتموضع في صيغةِ مساءلة منطقية: ما هو مسرح الأطفال بالنسبة للإنتاج؟ أعني مَنْ يُنتج هذا المسرح الموصوف بأنه مسرح أطفال، أو مسرح للأطفال؟ وفي هذه المساءلة إرباك بالغ الأهمية. لهذا سنرى أنفسنا أمام مستويين، أو أمام قضيتين فكريتين.

- **أما القضية الأولى** فمبنية على أنّ مسرح الأطفال هو ما ينتجه الأطفال أنفسهم، ويتوجه إلى جمهور من الأطفال بالقياس إلى الإيحاء المباشر، والشكلي، لهذا المصطلح. ولسوف تشكل هذه القضية بؤرة لتأمّل فاعلية مثل هذا المسرح من حيث قيمته الفنية والاجتماعية والجمالية والفكرية...إلخ، ومدى صوابها، أو عدم صوابها، عملياً.

- **وأما القضية الثانية** فمبنية على أنّ مسرح الأطفال هو ما ينتجه الكبار للأطفال بالتحديد. وهؤلاء الكبار ـ وهم أصحاب تجارب وخبرات جيدة ـ كتّابٌ ومخرجون وممثلون ورسامون وراقصون وملحنون.. إلخ. وفي هذا المعنى الذي وصفناه لسوف نكتشف اختفاء كثير من المعاني والمضامين خلف الحدِّ الثاني من المصطلح وهو (الأطفال) الذي يغطّي ـ أو يلغي وينفي ـ الفاعلين الحقيقيين من جهة، ويسمح لنا بتمثّل المعنى المشار إليه في القضية الأولى!

هكذا يختفي ويغيب في القضية الأولى المنتجون الكبار الموصوفون بصفاتهم الإبداعية سابقاً، خاصة حين يكون هذا المسرح [**مسرح دُمى**] أو [**مسرح خيال الظل**][1] ذلك لأنّ الفنانين المنتجين سوف يتوارون خلف الدُّمى وأخيلة الظل فلا يظهر، بل لا يُسمع، منهم سوى أصواتهم وقد أُعيرتْ إلى كائنات مصنوعة من القماش أو الإسفنج أو الخشب.. إلخ. وهي أصوات غالباً ما تكون منحرفةً عن طبيعتها، ومؤلَّفَةً بما يتناسب مع طبيعة عالم "الدُّمى" و"أخيلة الظل"، خاصة ما

---

[1] **إن استخدامنا لـ(مسرح خيال الظل) مقابل (مسرح الدمى) لا يعني أنه ليس من مسرح الدمى. ولكننا نستخدمه هنا لمنع التباس المفهوم لدى كثير من الناس من أنه ليس من (الدمى)، وإنْ كانت طبيعته وطبيعة شخصوصه تختلف عن الدمى المجسمة الأخرى.**

كان منها حيوانياً أو جماداً كالأشجار والصخور، وهذا كله يشكل قناعاً آخر - غير قناع المصطلح الموصوف ـ يحجب الإنسانَ، المنتج، حَجباً كاملاً. ولهذا نرى، وعلى الدوام، أنّ من أهمّ ظواهر مسارح الدُّمى وخيال الظل هو ظهور اللاعبين في نهاية العرض المسرحي وقد حمل كل لاعب "دميته" كدليلٍ عليه، ليس من أجل تحية الجمهور وحسب، ولكن من أجل التأكيد على أنّ عالمَ الدُّمى وخيال الظل عالَم جامد وساكن بطبيعته، وأنّ محرّكه ـ منتجه ـ هو الإنسان المكتمل بالتجربة والخبرة والمعاناة. وبذلك يرتبط هذا الفعل وجوباً بفصلِ ووصلِ العملية الجمالية باعتبارها متعة في الرؤية من جهة، وبقيمة فعل المنتجين باعتبارهم مبدعين.

في النظر المدقّق إلى قضية أنّ الأطفال هم منتجو مسرحهم يصبح من غير المنطقي أنْ يقوم الأطفال أنفسهم بإنتاج مسرحهم كتابة وتمثيلاً وإخراجاً وديكوراً وملابس وإضاءة.. إلخ، بمعنى إنتاجِ كل هذه العمليات الفنية المعقدة، لكون ذلك كله يشكل عبئاً فكرياً وجسدياً ينوء الكبار بحمله. فإذا ما أضفنا إلى ذلك ضعفَ قدرة الأطفال الإبداعية والعقلية والنفسية إلى جانب ضعف ـ أو انعدام ـ خبراتهم الحياتية والوجدانية والجمالية والمعرفية.. وهي التي تقبع خلف كل إنتاج إبداعي، لكان من الطبيعي أنْ نستبعد ـ بالاستناد إلى كل ذلك ـ وعْينا السريع لمضمون القضية الأولى، أيْ باعتبار أنّ الأطفال ينتجون مسرحهم بأنفسهم، ولأنفسهم!!

بالاستناد إلى فحوى القضية الأولى المشار إليها سالفاً يصبح من المنطقي أنْ يقوم الكبار بإنتاج مسرحٍ "للأطفال". غير أنّ هذا الفهم يتضمن خصوصية محددةً ومشروطة، وذلك لأنّ إنتاج مسرح من قِبَلِ الكبار أمر عادي وطبيعي تماماً، وينسجم مع معطياتهم الثقافية والمعرفية. لكنّ ما يحدد صفة هذا المسرح هو جمهوره الذي يخرجه من إطار العامّ ويدخله في إطار الخاصّ، فيكون المسرح مسرحَ أطفال باعتباره إنتاجاً إبداعياً من الكبار لجمهور خاص ومحدد من الصغار. ولهذا كان من الضروري وصف هذا المسرح بنوعية جمهوره ليكتسب هذا التخصصَ وذاك التخصيصَ، فإذا هو مسرح أطفال أو للأطفال. وليس هذا الوصف كما يبدو للوهلة الأولى شرطاً لمسرح الكبار، لأننا في الواقع لا نصف هذا المسرح ولا ننسبه إلى جمهوره. إذْ يكفي أنْ نطلق مصطلح (مسرح) ليكتمل فهمنا

لطبيعته من دون أيٍّ معين لفظيّ آخر، إلا إذا كان هذا المسرح موصوفاً بتجربة جديدة، أو منسوباً إلى مذهب أو اتجاه كقولنا: المسرح التجريبي ـ الكوميدي ـ العبث، وغير ذلك من التوصيفات.

ولعل مصطلحي (مسرح الأطفال) و(مسرح العرائس) يفصحان بوضوح عن تلك الإشكالية في مضمون المصطلح وشكله. فمسرح الأطفال موصوف بجمهوره، وهذا أمر واضح وطبيعي. وأما مسرح العرائس فموصوف بشخصياته ـ الدمى ـ التي هي أدوات فناني هذا المسرح الرئيسة! وبذلك فإن الأداة تختلف والهدف واحد.

2= مسرح الكبار للصغار:

غير أنّ التباساً فِجّاً ينهض حين نفاجأُ بمصطلح آخر هو مصطلح (مسرح الكبار للصغار). وحين مساءلة هذا المصطلح نرى أنّ حدوده يناقض بعضُها بعضاً، لأنّ الحدّين [مسرح × الكبار] المضاف أحدهما إلى الآخر يشيران إلى جمهور من البالغين حكماً. وأما الحدُّ الثالث [للصغار] الذي يفارق الحدّين الأوّلَين ويحرف معناهما فإنه يتضمّن إحالةً على جمهور الأطفال. الأمر الذي يزيد في تعقيد الوعي بمضمون المصطلح، وهو يعني في حقيقة الأمر المسرحَ الذي ينتجه الكبار للصغار، حيث يقوم المبدعون من المسرحيين بكتابة النص المسرحي والأغاني والأشعار وتصميم الرقصات وأدائها والتأليف الموسيقي وأداء هذه الموسيقا، وتصميم وتنفيذ الملابس والديكورات والماكياج والإضاءة... إلخ.

ومما يميز هذا المسرح أنه يتم في الأعمّ الأغلب داخل مسارح مغلقة تتوافر فيها كل التقنيات الفنية، وحيث تتمّ فيه جميع العمليات الفنية بسرعة وبراعة وانسجام.

ثمة ميزات أخرى هي أنّ هذا المسرح يقدم عروضه على مدار برنامج مخطط له سلفاً من قبل هيئة المسرح المعنية، وهي تلحظ على الدوام تقديم نظام العروض المسرحية المتنوعة؛ أو ما يسمى نظام (الريبورتوار)، حيث يمكن للأطفال أن يشاهدوا على مدى أسبوع أكثرَ من عرض مسرحي مختلف من خلال فنانين معتبرين يقف خلفهم رجال تربية وخبراء في علم نفس الطفل وتنميةِ ثقافة الأطفال بعامة.

إنّ ذلك كله يحيل على عمليات معقدة ومركبة وذات طابعٍ علمي وتقني لا يقوى عليه الأطفال أنفسهم، خاصة وأنّ هذا المسرح معنيٌ بالمتعة والرفاهية والمنفعة والربح المادي باعتباره إنتاجاً مادياً. الأمر الذي يستدعي من منتجيه وفنانيه تكاليفَ إنتاجية باهظة، كما يستدعي جهوداً نظرية وعملية معقدة يتطلّبها الإبداع المسرحي. وهذا أمر لا تستدعيه العروض المسرحية التي تقدمها المدارس من خلال أطفالها كنشاطات تربوية لا صفية، أو ما يقدمه الأطفال في معسكراتهم أو أماكن تجمعاتهم الاجتماعية كما في مراكز الأنشطة أو المراكز الثقافية وأندية الأطفال.

إن كل ما تقدّم لا يعني إلا أمراً واحداً هو أن هذا المسرح معنيٌّ بالأطفال وحدَهم، وربما شاركهم في الحضور أسرهم. لكنّ ما نعترض عليه هو توصيفه بأنه (مسرح الكبار للصغار) لأنّ جمهوره هو الأطفال بالتحديد. وبذلك يسقط الحدُّ الثالث ـ للصغار ـ من التوصيف ليبقى مصطلح (مسرَح الأطفال) دالاً على طبيعته ووظيفته وفاعليته وجنسه. الأمر الذي يعني أنّ مصطلح "مسرح الأطفال" كان ـ وما يزال ـ المصطلح الأفضل تعبيراً عن نوعه واتجاهه وأهدافه من خلال وصفه بأنه للأطفال. بل وما يزال هذا المصطلح الأكثر إيفاء بالشكل والمضمون والتوجّه من أي مصطلح آخر.

ولعل مما ساعد على انتشار مثل هذه المصطلحات الكثيرة والمتداخل بعضها في بعض والملتبسة الحدود، هو رغبة بعض المربين ممن ليسوا مسرحيين بابتكار مصطلحات مسرحية تنسجم مع معارفهم وممارساتهم نشاطات ثقافية متنوعة في المدارس مع الأطفال أنفسهم. الأمر الذي أدى إلى تفتيت مصطلح (مسرح الأطفال) إلى مصطلحات فيها الكثير من الهشاشة والسطحية. ولهذا وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه أمام مصطلحات مثل: (مسرح الأطفال الغنائي ـ المسرح الاستعراضي ـ المسرح المدرسي ـ المسرح التربوي ـ المسرح التعليمي... إلخ)، على الرغم من أن جميع ما ذكرناه لا يجد نفسه إلا بجمهوره الموصوف بأنه جمهور الأطفال.

على أننا ـ برغم ذلك كله ـ لا ننفي أنّ هناك مسرحاً مدرسياً، ومسرحاً تربوياً تعليمياً. لكننا نركز هنا على مصطلح المسرح ذي الطابع الابتكاري والإبداعي الذي يقدم عوالم مدهشة وخلابة من المشاهد والمناظر والمؤثرات الفنية.. إلخ، من خلال ممثلين محترفين، أو أقرب إلى المحترفين المجيدين.

ومما يثير الدهش والعجب في تلك الأشكال المسرحية التي تمّ توصيفها هو تهافت الكثير من نصوصها وعروضها وفنياتها الأخرى، لأنها لا تمتلك في الأصل مقومات المسرح الفنية.

وإذا كانت مثل تلك المسارح ـ إذا جاز التعبير ـ تلبي حاجات الأطفال إلى التعبير عن أنفسهم بأنفسهم فإن المشكلة الرئيسة في ذلك تنفي صواب ما أثبتناه سالفاً لأن مَن يقوم بالتمثيل هم مجموعة قليلة من الأطفال وليس جميع الأطفال. وهذا يعني أنّ تلبية الحاجات لا تصيب سوى قلة من الأطفال هم من يقومون بالتمثيل وحسب. بل إنّ قوة الإيهام التي يوفرها الفنانون المحترفون لإدخال الأطفال في عالم الفن الجميل الخلاب لا توفرها العروض البسيطة والمتواضعة التي يقدمها الأطفال أنفسهم، مما يعني أن أثر وفاعلية العرض المدرسي المسرحي ضئيل جداً، إنْ لم يكن معدوماً.

3= مسرح الأطفال الغنائي:

ثمّة إشكال آخر يبرز أمام العاملين في فنون المسرح الموجهة للأطفال من خلال نهوض مصطلح آخر هو (**مسرح الأطفال الغنائي**) بحيث يكون هذا المصطلح دالاً في صيغته العملية على أنّ الممثلين هم من الأطفال فقط. وهذا يعني أن (مسرح الأطفال) الموصوف أعلاه يقوم على نص أدبي لا أثر فيه لأشكال فنية أخرى كالرقص والغناء والموسيقا وغير ذلك! وهذا أمر مشكوك فيه بقوة.

يضعنا مصطلح (مسرح الأطفال الغنائي) مباشرة أمام إشكالية أخرى هي أنّ الأطفال ينتجون مسرحهم باعتبارهم ممثلين وحسب، في حين أنّ التأليف والإخراج وتصميم الديكور وتأليف الموسيقا وأداءها وتصميم الرقص والملابس وغير ذلك من مستلزمات العرض المسرحي هي من إنتاج الكبار. لذلك يفقد هذا المصطلح مبرراته ومشروعيته لكونه لا يفي بالغرض، وذلك لأنّ الأطفال الممثلين ليسوا في الحقيقة أكثر من وسيلة في حال النظر إلى هذا النوع المسرحي من وجهة نظر الإنتاج. وهم وسيلة وغاية حين يتم النظر من جهة تنمية وتعزيز الشخصية الطفلية، فيكون هذا النوع من المسرح تربوياً وتعليمياً يقبع في المدرسة بالتحديد لأنه مسرح بسيط جداً.

غير أنه يمكن لهذا النوعِ المسرحي أنْ يقوم بأداء دوره التربوي والفني حين يتم العمل فيه بشكل منظم ومعد من قبل مختصين لا من قبل مشرفين أو مجرد منشطين ثقافيين بالمعنى التربوي.

وإذا كنا لا نغفل عن أن جميع تلك المصطلحات ــ وغيرها ــ تشير في جوهر تركيب عملياتها إلى وجود نص حواري وموسيقا ورقص وديكورات.. وغير ذلك، فإن مصطلح مسرح الأطفال الغنائي يشير في مضمونه إلى أنه مسرح أطفال يوصف الآن بـ(الغنائي) لغلبة الغناء عليه ربما، مع أنّ جميع العروض المسرحية الموجهة للأطفال تتركّب من فنون مختلفة ومتنوعة كما أسلفنا، مما يجعل هذا المسرح مسرحاً شاملاً بكل ما تعنيه الكلمة من معنى!

ومع ذلك فإن توصيفات (مسرح الكبار للصغار ــ مسرح الأطفال الغنائي ــ مسرح الأطفال.. إلخ) هي التي تضعنا أمام تلك الإشكاليات في حين أنّ لدينا مضموناً واحداً هو (المسرحِ الذي جمهوره من الأطفال). وهذا يعني أنّنا أمام ثلاثة مصطلحات صيغت بتسرع وعشوائية وعدمِ تدقيق، خاصة حين نصف مسرح الأطفال بأنه غنائي وكأنّ مسرح الأطفال غيرَ الموصوف بتلك الصفة لا يمكن أنْ يوجد فيه غناء. ومثل هذا القول ينطبق على صيغة (مسرح الكبار للصغار). الأمر الذي يكشف عن سطحية في وعي المسرح بعامة، ومسرح الأطفال بخاصة، والمسرح التربوي ـ التعليمي في الأخص، وذلك بسببِ تنطع بعض القادة التربويين أو المنشطين غير الاختصاصيين للعملية المسرحية طبيعةً ووظيفة!!

إنّ ما هو جدير بالتأكيد عليه هو أنّ مصطلح (مسرح الأطفال) ـ وعلى الرغم من غموضِ قَدْرٍ لا بأس فيه من مضمونه ودلالته بسبب التباسٍ في التركيب والتوصيف ــ هو بالتحديد المسرح الذي يقدمه فنانون كبار للأطفال المختلفي الشرائح والأعمار والبيئات والمستويات التعليمية والتربوية في أي مكان وزمان يتناسبان مع الأطفال تربوياً واجتماعياً، مصاغاً بكل عملياته الفنية ـ الإبداعية من الكبار أنفسهم، على الرغم من تَضَمّنِ بعض العروض لممثلين صغار، أو قيام مجموعة أطفال بتقديم عرض مسرحي دربهم عليه الكبار. وهذا يعني النظرَ إلى الأطفال باعتبارهم متلقياً فاعلاً في العرض المسرحي بهذا القدر أو ذاك، بحسب طبيعة التلقي والدور المتاح لعملية مشاركة الأطفال من قِبَلِ الفرقة العارضة نفسها.

في جانب آخر تنهض مشكلة مشاركة الأطفال أنفسهم في تمثيل عرض مسرحي كتبه وأخرجه ولحن أغانيه وصمم ديكوراته وملابسه ورقصاته.. إلخ.. فنانون كبار لهم تجاربهم وخبراتهم وثقافتهم. وتبدو هذه المشكلة عويصة الحلّ في نسبة هذا المسرح ؛ أهي للكبار أم للأطفال قياساً إلى عملية الإنتاج نفسها؟!

من جهة أخرى تبرز مشكلة ثانية هي : إلى أيّ حدّ تتحقق فاعليةُ الأطفال الممثلين وتأثيرُهُم في جمهور الأطفال؟ ولعل ما هو منطقي أنّه لا فاعلية لأولئك الأطفال الممثلين الذين لا تتحقق بهم وفيهم حجة الإقناع والتصديق والإيهام، سواء بالنسبة لجمهور الصغار أم لجمهور الكبار، ولا تتحقق من خلالهم إمكانية تصديق الفعل المسرحي المنجز على خشبة المسرح.

وفي الحقيقة فإنّ قضية الإقناع والتصديق والإيهام والتماهي مع الشخصيات من طرف الجمهور لما يجري على خشبة المسرح تحتاج إلى تأمل عميق لما لها من أهمية فائقة في التلقي والتأثير الجمالي والفكري والنفسي، لكون هذه العملية الإبداعية وتقنياتها تحتاج إلى علم ودراية وخبرة ومعرفة ومهارة وقدرة على توجيه اللعبة المسرحية إلى ما يخدم تحقيق الأهداف الجمالية والفكرية والتربوية للعرض المسرحي.

إنّ قضية ضعف الإقناع والإيهام والتصديق في مسرح يقوم به الأطفال أنفسهم تنهض كما نرى مما يلي :

1- ضعف معارف الأطفال وتجاربهم الخاصة والعامة بالحياة الاجتماعية، سواء أكانت هذه الحياة تخص مجتمع الأطفال أم مجتمع الكبار. وسواء أكانت هذه الحياة تشير إلى عالم واقعي محسوس ومعروف من قبل الأطفال، أم كانت الحياة فوق واقعية، وخيالية. لأنّ قوة التمثيل والإيهام هي الفاعل الأول في التأثير والتصديق والتماهي في الشخصيات والأحداث والوقائع.

2- عدم قدرة الأطفال على تبنّي الشخصيات المسرحية حتى وإنْ كانت شخصيات حيوانية، لأنّ المؤلف المسرحي يحمّل هذه الشخصيات الكثير من السمات الإنسانية، خاصة تصرفاتها ونفسياتها وطبائعها. وذلك لأنّ أهم عملية في

التمثيل المسرحي هي أنْ يتبنى الممثل دوره، أو شخصيته الفنية، ليقدمها بحيوية وصدق بشكل مقنع ومثير لاهتمام الأطفال الآخرين.

3- إن الأطفال ميالون بطبيعتهم إلى تقليد ـ محاكاة ـ الكبار لما يرون فيهم من مثيرات يقومون بها في الحركات والسلوكيات والأعمال وغير ذلك. وهذا يعني أنّ جمهور الأطفال في المسرح يصدِّق ما يقوم به الممثلون الكبار بسبب ما يمتلكون من ثقافة ومعارف وخبرات فنية وتجارب عملية، و حيث يصدِّق الأطفال أن ما يجري أمامهم حقيقي. وهذا يعني أنّ الأطفال لا يصدِّقون ما يقوم به نظراؤهم ومن شاكلهم، خاصة في ما يتعلق بفنون الغناء والرقص والعزف والتمثيل والسرد الحكائي عن طريق راوي الحكايات وغير ذلك. إنّ ذلك كله يعني أنّ عالم الكبار يشكل مثيراً عظيماً للأطفال بغض النظر عن واقعية هذا العالم أو عدم واقعيته كما قدمنا.

4- افتقاد الأطفال الممثلين إلى معرفةٍ عمليةٍ وعلمية بالمسرح. وذلك لأن المسرح حركة إبداعية منظمة تنظيماً دقيقاً. وتتطلب هذه الحركة جهداً حركياً عضلياً وعصبياً ونفسياً مضنياً ومنضبطاً من قبل الممثلين لتوصيل الأهداف وتحقيق الغايات الفنية والتربوية من جهة، ولمنع التباس الدلالات واختلاط الأفكار والمعاني من خلال إبداعٍ حركي متقن ومنضبط يحتاج إلى طاقات جسدية ذات ليونة عالية، وإلى مرونة لا يحِس المتفرجون الأطفال أمامها بتعب الممثلين وإرهاقهم. وهذا يعني أنّ عروض هذه المسارح التي يقوم بها الممثلون المحترفون أطول زمناً مما يقدمه الأطفال أنفسهم في نشاطاتهم المسرحية المدرسية.

5- إن ما تثيره النقطة السالفة هو أنّ ما يقوم به الأطفال من نشاطات مسرحية في مدارسهم ومعسكراتهم لا تمتلك مقومات الإقناع للأسباب السالفة من جهة، ولأنّ زمن العرض الذي يقوم به هؤلاء الأطفال لا يسمح بعرض حياة اجتماعية متكاملة من حيث الحكاية والحبكة وتطورها دراميا. ولهذا تميل عروض المدارس والمنظمات بعامة إلى العروض القصيرة من حيث الزمن. كما تميل إلى الرقص والغناء والاستعراض من خلال حكاية بسيطة جداً، أو تقديم ذلك من خلال لوحات فنية يكاد أن يكون بعضها متصلاً ببعض، وقد تكون لوحات مختلفة لا يمتُّ بعضها إلى بعض برابط درامي.

6- ويلاحَظ في العروض التي يقوم بها الأطفال أنها تميل بحكم الاتجاه التربوي والسياسة التربوية إلى الموضوعات ذات الطابع الوطني والقومي كما هي الحال في عروض المدارس السورية، حتى وإن كانت تغلف تلك العروض شخصياتٌ حيوانية.

وهذا يعني أن مثل هذه العروض تنأى بنفسها عن تقديم مشكلات الأطفال وأسرهم وعلاقة ذلك بعضه ببعض. مما يجعل موضوعات ومضامين تلك العروض ضئيلة المتعة والفائدة، وغير قادرة على الإثارة والتشويق، وغير مثيرة للتماهي والمحاكاة. مما ينفي ـ بشكل أو بآخر ـ تصديق جمهور الأطفال لما يجري أمامهم من حركة ورقص وغناء وغير ذلك.

إذن: إنّ ما يقوم به الأطفال من نشاط تمثيلي محكومٌ بضيق مساحة الموضوع والمضمون والشكل، كما هو محكوم بضيق العوالم الاجتماعية الفنية التمثيلية التي تبهر الأطفال وتشدهم وتحثّهم على المتابعة والاستمتاع.

إنّ جملة الأمور السالفة ـ وغيرها ـ تعني أنّ نسبة عرض مسرحي يقوم به الأطفال كممثلين إلى الأطفال أنفسهم ينتقص كثيراً من حق المبدعين الكبار من جهة، ولا يمتلك مصداقيته الفكرية والفنية لسبب بسيط هو أنّ خبرات الأطفال لا تؤهّلهم لممارسة عملية مسرحية معقدة ومركبة، ولإنتاج عرض مسرحي يحتاج إلى وعي معقد ومركب وثقافة عالية بالمجتمع وبالحياة الاجتماعية، وبجماليات الفن والأدب وتأثير ذلك في الجمهور أياً كانت نوعيته! وهذا يعني أن نسبة عرض مسرحي فني إلى أطفال ينسب إلى هؤلاء الأطفال ما ليس في مستطاعهم إنجازه!

هكذا يصبح غموض المصطلح وعدم دقته مؤثّرين في عملية وعيه واستكناه مضمونه، الأمر الذي يعوّق البحثَ كثيراً في علاقة طرفَي العرض المسرحي: الكبار كمبدعين وعارضين والأطفال كجمهور. ولذلك يصبح مسرح الأطفال كفعل ثقافي إبداعي وتربوي متأرجحاً شكلاً ومضموناً، وغير ذي هوية وخصوصية، ليس بسبب تعدد الوصايات الثقافية والإنتاجية، ولكن بسبب عدم وضوح معناه من جهة، وبسبب تدخّلات متضاربة لمنتجين لا ينتمون إلى عالم مسرح الأطفال إلا كمستثمرين.

غير أننا لا نستطيع ـ بعد ذلك كله ـ إلا أن نعترف بأن هناك إمكانية لاستخدام مصطلحات مسرحية فنية لمسرح الأطفال موصوفة بنوع فني مسيطر مثل قولنا:

1- **مسرح الأطفال الغنائي**

2- **مسرح الأطفال الراقص**

3- **مسرح الأطفال الاستعراضي**

فأما معنى قولنا (موصوفاً بنوع فنيٍ) فيعني أن الغناء هو ما يسيطر على العرض. وأن الرقص والاستعراض المنوّع هما اللذان يسيطران على المسرحين الآخرين، وذلك تمييزاً للعرض المسرحي نفسه.

وأما تمييزنا السالف فقائم على أنّ جميع هذه المسارح تقوم على نص مسرحي وموسيقا وغناء ورقص وامتعراضات.. إلخ. غير أن المسرح الاستعراضي يستجيب عادة للوحات فنية قد لا تكون مترابطة في نسق درامي واحد قدر ما هي لوحات يستقل بعضها عن بعض، مما يعني أن النص المسرحي فيه ضئيل القيمة والفاعلية. على العكس تماماً من مسرح الأطفال الغنائي الذي يشكل النص فيه ركيزة رئيسة لا غنى عنها. لكن.. ومع ذلك كله لا بد وأن تقوم هذه المسارح على حكاية وحبكة وشخصيات.. إلخ، أياً كانت درجاتها، لأن مسرح الأطفال مسرح شامل، مما يعني أن توصيفنا هذا إنما هو لتحديد النوع وليس لتحديد الجنس الفني، لأن أي نوع من تلك الأنواع هو فن مسرحي أولاً وموصوف بنوعه ثانياً!

غير أنّ ضعف مردود مسرح الأطفال تربوياً وثقافياً ومالياً على المنتجين والفنانين وعلى الأطفال بسبب انعدام العروض المسرحية على مدار موسم مسرحي متكامل يشكل عقبة أمام تطور ـ أو تطوير ـ هذا المسرح بالبحث والتأمّل وتكريس ما هو أفضل وأكثر دقة على تثمير الثقافة والتربية كفعلين قادرين على توفير تنمية جمالية وفكرية لجمهور يتكوّن الآن وفي المستقبل، ليصبح هذا — الآن ـ ثقافة وجزءاً فعالاً من شخصية هذا الطفل.

إنّ وعي مصطلحات الأدب والفن بعامة مرهونة بوعي اتجاهات ومكوّنات متلقّي الأدب والفن، إضافة إلى وعي آلية الإبداع الأدبي والفني بغضّ النظر عن جمهور المتلقين بعيداً عن أي تجريد أو تجريب نظريّين. ويبدو أنّ كل تجربة ثقافية

تتمُّ بعيداً عن جمهورها لا تملك سوى لحظات حياة قصيرة. ولسوف تخبو بعد زمن غير طويل لتعود تجربةٌ أخرى مثلها إلى الظهور والاندثار من جديد، الأمر الذي يجعل من هذه المحاولة الثقافية رحلةَ عبور مشوَّشةً ومشوَّهةً أقلُّ ما يقال فيها: إنها ليست سوى جسر يتمّ العبور فوقه. وهذا بطبيعة الحال لا يسمح لأي فعل ثقافي ـ مسرح الأطفال مثلاً ـ بأنْ يعمّق آثارَه في جمهوره، وأنْ يشكل وإياهم كتلةً واحدة بحيث لا يكون أحدهما موجوداً في غياب الآخر، وبحيث يشكل حضورهما معاً خصوصيةً وهويةً قوامها الفعل بما هو شخصية متنامية، سليمة، معافاة، قادرةٌ على التأمل والتفكير والتذوّق والحوار.

وبذلك يكون مسرح الأطفال الواعي باتجاهات ومكونات جمهوره قناة إبداعية يعيش الأطفال فيها، وبها، تجربةَ ذواتهم في حال التكوُّن والنموّ باعتبار هذه التجربة آمالاً وأحلاماً ورغبات. الأمر الذي يشكل ـ وفق هذه الجماليات الباهرة ـ شخصياتِهم المستقبلية خالصةً من كل شائبة. وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن مشكلات الكتابة المسرحية للأطفال، وإلى العرض المسرحي الطفلي من وجهة نظر نقدية.

* * *

الفصل الرابع
حول الكتابة المسرحية للأطفال

أولاً- البحث عن النص المسرحي الطفلي!

بما أنّ المسرح فن مركّب فإنه يحتاج إلى رعاية متكاملة بالغة الحساسية بسبب تربويته وجماعيّته وسياسيته واجتماعيته. لهذا كله، ولغيره، يُحجم الكتّاب عن كتابة نصوص مسرحية للأطفال.

وإذْ كان أدب وثقافة الأطفال في المستوى الدوني من الثقافة العامة في مجتمعنا العربي فإنّ الكتابة للأطفال في هذا المجال خاسرة أدبياً وفنياً واقتصادياً. وهي لا تُسمن ولا تغني من جوع. وعلى هذا فإنّ الصعوبة الملحوظة في إيجاد نصٍّ مسرحي موجه للأطفال مكتنزٍ بكل ما هو جميل ومفيد، كامنة في مستويين:

1- **مستوى النظر الشعبي والرسمي إلى ثقافة الأطفال وأدبهم ووسائطهما.**

2- **مستوى ابتعاد الكتّاب المقصود عن إنجاز نصوص مسرحية أدبية، أو ابتعاد المخرجين والممثلين عن إنجاز عروض مسرحية غير مجدية مادياً بالنسبة لهم على الأقل، تماماً كما هي حال المؤلفين المسرحيين!**

استناداً إلى وجهة النظر هذه فإنّ المسرحيين ـ مخرجين وممثلين ـ ممن نذروا أنفسهم للطفولة يجدون فراغاً فظيعاً ومدهشاً في المكتبة المسرحية الطفلية العربية. ولما كان المترجمون قد تنبهوا إلى هذه المشكلة الاجتماعية أولاً، والتربوية ثانياً، فقد

حرصوا على ملء الفراغ بترجمة نصوص أجنبية نابعةٍ من خصوصيات البيئات الغربية بعامة، ومقاربةٍ لخصوصياتِ البيئات العربية. الأمر الذي سدّ بعض الثغرات بالنسبة للمخرجين والممثلين العاملين في مسرح الأطفال من جهة، وعرقل وعوّق إبداع نصوص مسرحية طفلية محلية لاعتبارات ليس هنا مجالها.

على أنّ الأعمّ الأغلب من تلك الترجمات كان ـ وما يزال ـ يمتح موضوعاته من مخزون التراث الشعبي المحلّي والعالمي والإنساني. الأمر الذي يعني أنّ تداول نص مسرحي مترجم هو أكثر سهولة ومعقولية، خاصة وأنّ حكايات الشعوب ـ منذ القديم ـ يتقاطع بعضها مع بعض مع اختلاف قليل في أساليب السرد الحكائي. وهذا، كما يبدو، يساعد كثيراً في العمل على إنجاز عرض مسرحي للأطفال ضمن إطار تعميم الحكاية والشخصيات والمضامين وغير ذلك، كما في حكاية سندريلا وعلاقة هذه الصبية بزوجة أبيها، أو كما في حكاية الأقزام السبعة... إلخ.

غير أنّ هذه الترجمات تفتقر ـ على أهمية بعضها، وفي كثير منها ـ إلى لغة طفلية بسبب هشاشة الصياغة اللغوية والترجمة شبه الحرفية، مما يعني ضعف المترجمين باللغة العربية من جهة، وباللغة التي تناسب المراحل العمرية للأطفال أنفسهم. وإذا كان الأمر في أساسه متعلقاً بافتقادنا إلى قاموس لغوي طفلي فإن أكثر المترجمين لا يمتلكون لغة عربية سليمة وسلسة ومتناسقة وجميلة؛ نحواً وصرفاً وتركيباً فنياً. لكننا نستطيع التأكيد على أنّ ما هو مترجَم ـ برغم بعض مشكلاته ـ أفضل بكثير من لا شيء.

إنّ حركة التأليف المسرحي للأطفال تنشط بجدارة حين نجد حركة مسرحية كعروض موازية للنصوص المكتوبة أو المنشورة وهي تقدمها على خشبات المسارح المغلقة والمكشوفة من خلال مواسم مسرحية مخطط لها، مما يكفل نهوض حركة تأليف مسرحي خاصة بالأطفال على الدوام.

وإذا كان المسرح في عمومه لا يكتمل حضوره بغياب جمهوره فإنّ النص المسرحي لا قيمة له خارج تجسيده في عرض مسرحي مقدّم لجمهور موصوف ومحدد سلفاً.

إذنْ: إنّ غياب النص المسرحي، أو عدم الكتابة للمسرح بعامة، مرهونان بغياب المؤسسات المسرحية، وليس كما يتوهّم بعضهم لاعتبارات السياسة والمنع وغير ذلك وحسب، وكما يجري في طروحات المسرح العام!

على أننا ونحن نوصّف وضعاً كهذا سنرى أنّ مصادر كتّاب مسرح الأطفال مرهونة بالاحتياجات التربوية الاجتماعية العامة، وبالاحتياجات التربوية والتنموية الثقافية الخاصة بالأطفال و الطفولة. وبحسب توصيف وتصنيف علماء التربية وعلم نفس الطفل فإنّ مستويات مراحل النموّ الطفلية ـ العمرية تحتاج في كل مرحلة منها إلى ما يناسبها من حكايات ومضامين وأشكال تختلف عن مرحلة أخرى.

وإذا كان مثل هذا التعميم قابلاً للانزياح قليلاً أو كثيراً بسبب خصوصية كل مجتمع، فإنه مرتهن أيضاً بالتطورات الحاصلة في علاقة الأطفال أنفسهم بوسائل الاتصال الثقافية كالتلفاز والمسرح والحاسوب والإنترنيت وغير ذلك.

أما ما يتعلق بكتابة نص مسرحي معاصر فالظنّ يجنح إلى أنّ الطفولة نفسها ترى في الحكاياتَ ـ أيّاً كان شكلها ومصدرها ـ مجالَ متعة باهرة لما تتضمنه في بنياتها الفنية من فضاءات رحبة ومدهشة لعوالم غريبة ومثيرة، ولخيالات مجنحة في الأمكنة والأزمنة والأحداث والأبطال والخوارق وتداخلِ ذلك كله بعضه ببعض من دون اعتبار لمنطق الكبار وقوانينهم، وبحيث يبدو العالَم هنا وحدة متكاملة لا انفصال بين عناصرها، خاصة الحكايات الخرافية والخارقة والأسطورية التي تضجّ بكثير من الأفكار المدهشة والأحداث المثيرة والشخصيات الغريبة كما في حكاية علاء الدين والمصباح السحري وماردِه الجبار وصيغته السحرية الممتعة المثيرة (شبّيك لبيك= عبدك بين يديك)، وكما في حكاية بساط الريح، ومغارة علي بابا والأربعين حرامياً وتميمتها السحرية (افتح يا سمسم)، ورحلات ومغامرات السندباد البحري والبري، وغير ذلك كثير في تراثنا العربي ـ الإسلامي الذي أصبح منهلاً غنياً لأفلام سينمائية ونصوص مسرحية وتلفزيونية لشركات عالمية كبيرة، ولإنتاجات مالية ضخمة.

مع ذلك فإنّ ما تمّ إنتاجه من تلك الأفلام والمسلسلات التي تمثلها أفلام الحركة الأمريكية العنيفة والمدهشة بتقنياتها لا تفوق ما أنجزه المبدع العربي ـ

الإسلامي، وذلك لافتقار تلك الأفلام والمسلسلات إلى البراءة والنضارة الإنسانيتين!

وعلى هذا فإنّ عالَم الحكاية أكثر تخصيباً من حيث الكتابة للأفعال الدرامية والسردية والحبكات المشوقة، ولحركةٍ لا يحدُّها زمان ولا مكان. بل إنّ عالَم الحكاية يفوق موضوع نص مسرحي معاصر مشدود إلى قوانين المنطق الاجتماعية وقوانين الواقع الطبيعية والفيزيائية الصارمة.

غير أنّ الكتّاب المسرحيين البارعين قادرون على إبداع موضوعات معاصرة بأشكال تراثية، بحيث يتم استخدام مفرداتِ وأدواتِ وأساليبِ السرد الحكائي التراثي وفق صيغ ورؤى جديدة، وبحيث يندغم التراث بالمعاصرة ليتمكّن الأطفال من مقايسة هذا على ذاك، وممارسة نوع من الإسقاط كما يفعل الكبار عادة. خاصة إذا وضعنا بعين الاعتبار أنّ الأطفال في عصر الاتصالات المدهشة كثيرو المعارف والمعلومات بسبب علاقتهم المباشرة بتقنيات الاتصال الباهرة التي تشكّل وتصوغ ثقافتهم وهويتهم، وبالتالي هم قادرون على التمييز والتصنيف واكتشاف المشكلات التي تتحدث عنهم وعن قضاياهم وحقوقهم وواجباتهم، لأنهم يملكون وعياً متطوراً نحن لا نراه ولا ندركه للأسف بسبب فوقيتنا ونظرتنا الدونية لهم!

من المهمّ أنْ نكون أكثر جرأة وموضوعية ـ ونحن أمام تلك الأوضاع المزرية لمسرح الأطفال ـ حين ندّعي أنّ الأعمّ الغالب ممن كتبوا لهذا المسرح ينجزون نصوصاً أدبية حوارية وحسب. والسبب في ضعف الكتابة راجع إلى أنّ هؤلاء الكتّاب بعيدون عن واقع الأطفال وعن مضمون الطفولة وجوهرها وروحها. وأما ما يعلمونه عن الأطفال فلا يتجاوز الكتب والمجلات التي تتكلم عن أطفال غيرِ موصوفين بعامة. ولهذا تجيء مسرحيات أولئك المؤلفين جاهلةً بطبيعة الدراما كفضاء رحب للتخييل البصري ـ الحركي، وللخيالات بكل أجنحتها غير المحدودة في الأمكنة والأزمنة.

بيد أنّ الأهم من ذلك كله هو أنّ هؤلاء الكتاب الكثرَ ما زالوا يتوهمون أنهم يكتبون مسرحيات ليقرأها الأطفال ـ وهذا جهل ووهم ـ وليس ليشاهدوها في عرض مسرحي في مكان جمعي ـ اجتماعي جمالي محدد ينبغي الذهاب إليه

لترسيخ سلوك اجتماعي حضاري، الأمر الذي يدل على أنّ الأعم الأغلب من هؤلاء الكتّاب ينجزون نصوصاً مسرحية لا تتجاوز عشر صفحات من القطع الصغير، فلا ترضي على الإطلاق أحلام المخرجين والممثلين والفنانين المحترفين في مسارح الأطفال، على الأقل لافتقادها إلى فاعليات التشويق والإثارة، لتبقى هذه الكتابات رهينة الأوراق لا ترى النور بصرياً ولا يقرأها الأطفال. وهذا كما يبدو لنا أحدُ أهمِّ أسباب هروب المخرجين إلى النصوص المترجمة وإلى التراث العربي والإنساني ليصوغوا هم منها نصوصاً لعروضهم، وهذا ما أوقع الكتابة الدرامية للأطفال من جديد في مشكلات إبداع المؤلفين المسرحيين نصوصاً معتبرة من حيث أدبيتها وفنيتها.

إننا نعتقد بصدق بأنّ لدينا ممثلين ومخرجين ممتازين وموهوبين ـ هواة ومحترفين ـ أثبتوا من خلال عروض مسرحية للأطفال امتلاكَهم لطاقات خلاّقة، وقدموا نماذجَ بشرية جميلة وجذابة ومثيرة. ولو أتيح لهؤلاء الفنانين المغامرين متابعاتٍ دراسيةً وعملية لتعميق طاقاتهم الإبداعية في-ما يتعلق بالأطفال لصار لدينا ممثلون مختصون بمسرح الأطفال، مع التأكيد على تحقيق المنافع المادية لهم، والتي لا تقل ـ إنْ لم تزد ـ عن المنافع المادية التي يجنيها الفنانون الآخرون في وسائط تمثيلية أخرى.

يحاول بعض المسرحيين ـ كتّاباً ومخرجين وممثلين ـ إشاعة خصوصياتٍ تقنية تنسجم ومسرح الأطفال. بيد أن الفن المسرحي بعامة، وفي جملة نظمه وقوانينه، لا يعرف هذه الخصوصيات إلا بالاجتهاد والتجريب المشروط بمرجعيات اجتماعية لتجاوز سكونيات تقليدية تمّ تجاوزها. ولهذا فإنّ ما يحقق المتعة أولاً بأول هو ما يحتاجه الكبار والصغار، ولا فرق بين مسرحين موصوفين بالكبار والصغار على الإطلاق.

أما إذا كان الموضوع متعلقاً بالنص المسرحي فإنّ النص هو النص مع مراعاة خصوصية الجمهور وطبيعته ووظيفة التوجه إليه تربوياً. والتربية هنا ليست نقيض الفنّ بعامة، أو المسرح بخاصة. وأمر كهذا يستدعي منا النظر في خصوصية الكتابة لمسرح الأطفال.

ثانياً= الكتابة المسرحية للأطفال:

كثير من النصوص المسرحية الموجهة للأطفال لا يخفي عيوبَه الدرامية لعدة اعتبارات. منها جهل بعض الكتاب بنظرية الدراما، حيث يتمّ النظر إلى المسرح على أنه حوار بين اثنين فأكثر من دون وعي أهمية أنّ الدراما ليست مجرد حوار لغوي بل هي صراع، وهذا هو جوهرها وروحها. بل إنّ التعريف الأكثر إقناعاً بمضمونه وشكله هو قولنا: (**الدراما هي الصراع**).

وجهلُ الكتابة الدرامية في الغالب يُنْتِج نصاً مسرحياً فيه الكثير من اللغة الفائضة عن الحاجة والقليلُ من الأحداث، وبالتالي القليل والضعيف من الدراما. ويبدأ ذلك عادة بتبسيط الحكاية، وتسطيح الشخصيات، وتحييد الصراع، وإبراز الرؤى أحادية الجانب للخير أو للشر، وغير ذلك كثير.

غير أنّ تقنيات أخرى تنهض كمعوّق رئيس يمنع نموّ الدراما في النص من جهة، ويقلل من أهمية فاعلية الأثر الدرامي في المتلقي من جهة أخرى. وهذا يعني أنه من الضروري النظر إلى الفنّ بعامة، والمسرح بخاصة، من خلال الآثار التي يتركها في جمهوره المتلقي، بحيث تُنتِجُ هذه الآثار ـ أو هذه الفاعلية ـ أسئلةً تبحث عن أجوبة لها علاقة بالعلم والمعرفة والقيم النبيلة والثقافة والأخلاق والعقائد... إلخ، كما تحقق عوالمَ مدهشة وخلابة توسع مساحة الواقع اليومي المادي وتمزجه بمساحات يلعب فيها الخيال دوراً خلاقاً.

بناء على ما تقدم من أفكار فقد تمّت ملاحظة جملة من تقنيات الكتابة الدرامية الموجهة للأطفال، وسوف تتمّ محاورتها بالاستناد إلى المنهج ذاته الذي تمّت فيه محاورةُ مصطلح "مسرح الأطفال" وغيره من المصطلحات الأخرى.

ثالثاً= من تقنيات الكتابة الدرامية:

1 ـ الأنسنة:

يتوضّح مفهوم الأنسنة من أنه نَقْلُ سلوك الإنسان الثقافي المعرفي الاجتماعي إلى عالم الحيوان أو النبات أو الجماد بحيث يغدو هذا العالم شبيهاً ـ وإلى حدّ المطابقة أحياناً ـ بعالم الإنسان عدا الشكلَ الإنساني.

وهذا يعني أنّ جميع القوانين والأعراف التي تنطبق على المجتمع الإنساني تنطبق على المجتمع الحيواني المؤنْسَن والموضوعِ في شرطٍ غير شرطه. لكنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أننا ـ وعلى الدوام ـ مضطرون إلى إبراز سمةٍ ما من سمات هذا العالم غير الإنساني كأحد طبائع جنسه الحيواني أو النباتي أو الجماد للتذكير بأصل النوع، ولمنع التباسِ، أو تماهي، العالم الإنساني بغيره. وهذا يحدده ـ في أصوله ـ قانون الإسقاط، أو الإضفاء، القائم على التوهّم من قِبَل الأطفال، والذي يزيل الحدودَ ما بين عالمهم وعالم الحيوان أو النبات أو الجماد. وقانون الإسقاط هو تمثُّلٌ شبه تامٍّ للعالم غير الإنساني. ولهذا فإنّ الحفاظ على سمةٍ من سمات هذا الحيوان أو غيره ضرورةٌ ملحّةٌ للدلالة عليه، وللتذكير بشرطه الطبيعي دائماً.

تتضمن الأنسنةُ في داخلها حيويةً طريفة من حيث علاقةُ المؤلفين الدراميِّين بها من جهة، ومن حيث علاقةُ الأطفال بها من جهة أخرى.

❖ ـ **فمن جهة المؤلفين الدراميّين** فإنها تسمح لهم باللعب الحركي والدرامي والاستعراضي، كما تسمح لهم تماماً باللعب اللغويّ والإيقاعيّ والصوتيّ، وبخاصّة ما يتعلق بسلوك الحيوان وطبيعة صوته، وهذا ما يشكّل جماليات باهرة. فإذا ما أضفنا طرافةَ الحكاية وطبيعة ووظيفة الصراع المقترح بالاستناد إلى وظيفة الحكاية لحصلْنا على نصّ دراميّ ممتاز.

❖ ـ **وأما من جهة الأطفال** ـ والمؤلفين أيضاً ـ فإنها توفّر للأطفال بالتحديد خاصية التمثيل، أو المحاكاة، لجميع الأدوار أو الشخصيات من دون النظر إلى عُمْرِ الطفل وتطابُقِهِ مع عُمْرِ الشخصية المسرحية كما يحدث في النصوص التاريخية أو الواقعية المعاصرة مثلاً.

ومن المؤكّد أنّ الأنسنة، كتقنية استعارية، تلغي المسافة بين الإنسان والحيوان مثلاً، وبالتالي لا تعود المطابقةُ مطلوبةً بين نماذج الأطفال الممثِلين والشخصيات المقتَرَحة.

ولكنّ الأنسنةَ كثيراً ما توقع الكتابةَ الدراميةَ في مشكلة المكان الذي يكون "غابةً" في الغالب من النصوص المطبوعة، أو التي تمّ تقديمها على خشبة المسرح أمام

جمهور الأطفال، في سورية على الأقلّ. وهذا يدلّ بوضوح على قلة وَعْي المؤلفين الدراميّين بأنّ الأنسنةَ تحويلٌ كاملٌ لعالم غير إنساني إلى عالم إنساني. ولذلك فإنّ البيوت والمزارع والمصانع ومراكز الأبحاث ومركبات الفضاء والمدارس والجامعات وغير ذلك هي أمكنة مشروعة لإنشاء حكاياتٍ درامية فيها. ولعل هذا المأخذ يلحظه كثير من القارئين الجادين.

ما يظهر بوضوح أيضاً أنّ هناك تبسيطاً مخلاً يلحق بالشخصيات المؤنْسَنة من حيث الكتابةُ الدرامية باعتبارها حيوانات مثلاً. وهذا يُخِلُّ بشرطها الدرامي، للأسف، مما يُفقدها نموَّها وتطوُّرَ صراعها، و يجعلها على الداوم شخصياتٍ بسيطةً ـ أي غير مركبة ـ تسعى إلى هدف واحد. ولهذا يكون الصراع دائماً هزيلاً لا أهمية له. وهذا يعني أنّ الحبكة الدراميةَ هزيلة أيضاً، ولا تُنتج تطوراً في الأحداث لعدم وجودها أصلاً!

غير أننا نحترز كثيراً علي ما نذهب إليه حول طبيعة الشخصية المسرحية الموجهة للأطفال من حيث البناءُ الفني، والتي وصفناها بالبساطة لأنها في الحقيقة شخصية تمّ بناؤها على افتراض أن الأطفال لا يفهمون الشخصيات المعقدة. لكنّ المسألة ليست كذلك لأنّ المقصود، وكما وصفنا سابقاً، أنّ كثيراً من المؤلفين يبسّطون شخصياتهم إلى حدّ الابتذال لتغدوَ شخصياتٍ ثرثارةً، ولا تفعل شيئاً سوى أنها تتكلم، وتقوم بحركات مجانية تُوهِمُ بأنها تعبير عن صراع. والفرق كبير وشاسع بين أنْ نخلق شخصيةً بسيطة وشخصيةً مُبَسَّطةً لعلة عدم فهم الأطفال!

2 ـ استدعاء التراث الشعبي والأسطوري والتاريخ الواقعي:

الاستدعاء هو استحضارٌ لشخصية ما ـ تاريخيةٍ مثلاً ـ بما كانت عليه في الواقع من دون تدخّل من المؤلف في حذفٍ أو إضافةِ أيّ تفصيل وقائعي؛ كبيراً كان أم صغيراً. والهدف من ذلك هو هدف "تعليمي" في الدرجة الأولى، بحيث تصبح هذه التقنية نوعاً من التسجيلية والوثائقية. غير أنّ مثل هذا الإجراء الدرامي يوقع في مأزق حصر الدراما في منطق السرد النثري المفارق للدراما بخاصة. لأنّ ذلك سيقدم للأطفال سيرةَ حياةٍ مملّة.

وإذا كان المسرحيون اليونانيون قد فعلوا ذلك حين استدعوا شخصيات من التاريخ الواقعي والأسطوري فإنهم قاموا بعملية اصطفاء واختيار من حيوات هذه الشخصيات تَصْلُح لأن تكون حكاية درامية، ملتزمين بما استنتجه أرسطو من أعمالهم - وكانوا قد سبقوه تاريخياً ــ حيث إن حياة الشخص كلَّها ليست محلاً للدراما. الأمر الذي يدعو إلى الاختيار والاصطفاء من تلك الحياة المديدة لما يَصْلُح أنْ يشكل دراما جوهرُها الصراع كما قدَّمنا.

إنّ ما هو أكثر أهمية ينبع من كون الاستدعاء يتمّ عادة لشخصيات كبيرة في العمر والخبرة والتجربة حتماً مثل: خالد بن الوليد وطارق بن زياد وعبد الرحمن الداخل والكندي وابن سينا وغيرهم من عباقرة الحضارة العربية الإسلامية، أو الحضارة الإنسانية بعامة. ومثل هذا الإجراء يشير بنصاعة إلى أنّ النص الدرامي موجه إلى الأطفال لمشاهدته، أو لقراءته، وليس لتمثيله من قِبَلِهم، مما يدل على أنّ المعنيِّين بتجسيده على خشبة المسرح هم الممثلون الكبار بالتحديد.

غير أنّ المشكلة تفصح عن نفسها بأسلوب مغاير للأصول، إذ يكتب مؤلفون للأطفال مباشرة شخصياتٍ كبيرةً تقوم بأفعال وأحداث خاصة بالكبار. والمفارقة في ذلك أنّ على الأطفال الممثلين أنْ يتقمصوا عوالمَ وأمزجةَ وطباعَ تلك الشخصيات فيفشلون أيَّما فشل، وتتحول تلك القامات الطويلة إلى أقزام يثيرون هزأنا وشفقتنا. كل ذلك يتمّ لأنّ الممثلين الأطفال لم - ولن - يتمكنوا من وعي الشخصية نفسياً وفكرياً وانفعالياً وثقافياً ومعرفياً واجتماعياً وجسدياً...إلخ، بسبب افتقاد الأطفال أنفسهم إلى آليات الإدراك الرهيفة كالملاحظة والاستقراء والتحليل والتركيب وغير ذلك، إضافة إلى أنّ خبرتهم العملية الحياتية والوجدانية لاستعارة مخزونهم المعرفي والجمالي لا تمكِّنهم من ذلك. وقد ناقشنا بعض ذلك في ما تقدَّم.

وإذا كانت تلك الآراء تتعلق بالعرض المسرحي، وأنّ النص الموصوف لا علاقة له بالمشكلة المطروحة فإنّ كثيراً من النصوص تقدِّم تلك الشخصياتِ المستدعاةٍ من التاريخ أو التراث الشعبي جامدةً، باردة، قوّالة - حكّاءة ــ أكثرَ منها فاعلةً محرِّضة ومحركة للأحداث ومنغمرة بها، وفيها. وهذا بطبيعته يُعَوِّق الدراما ويجعلها مجرد سرد حكائي مترهل.

3 ـ الاستلهام:

ربما يكون مصطلح (**استلهام**) التاريخ أو التراث بكل تجلياتهما أكثرَ استجابة للتأليف الدرامي من (**الاستدعاء**)، وذلك لليونة "الاستلهام" ومرونته وحيويته وقابليته للاختيار والاصطفاء، مما يعني أنّ المؤلفين يختارون حكاياتهم وشخصياتهم بما يسمح لهم بإنجاز وتطوير دراما مكتنزةٍ بالأحداث والصراعات والمواقف. وذلك لأنّ المؤلفين يختارون من تلك الشخصية سماتٍ وأوصافاً محدَّدةً يرون أنها تخدم أهدافهم الدرامية والتربوية، فيبرزونها بقوة، مما يسمح للمنظور الأدبي أنْ يتحكّم بسير الدراما وليس المنظورَ التاريخيَّ الواقعي.

ومن المؤكد أنّ مصطلح "الاستلهام" يسمح للمؤلفين وللمخرجين بإضافات ذاتية وأدبية ومعرفية وثقافية ونفسية...إلخ، لإغناء الشخصية وإغناء أفعالها وصراعها.

غير أنّ "الاستلهام" يشكل مزالق خطيرة، حيث ينساق المؤلفون وراء أهوائهم ونزواتهم الثقافية والمعرفية والسياسية وتحميل الشخصية ما لا تحتمل تاريخياً، فإذا بها تنحرف عن طبيعتها ووظيفتها. ومثل هذا الأمر يشكل خطراً فظيعاً على الأطفال ـ قرّاء ومتفرجين ـ لأنه يعزز لديهم الإيمان بحقيقة ما تقوم به الشخصيات أمامهم من سلوك وفعل وقول، وهو ما لا تملكه، أو ما لا يمكن أنْ تملكه تلك الشخصيات في الواقع. وبذلك يتمّ حَرْفُ وتشويهُ التاريخ والتراث عن أصوليهما، خاصة وأنّ الأطفال بعامة لا يتمكنون من معرفة الحقيقة التاريخية ما لم تتوفر لهم مادةٌ تاريخية أو معلّم أو ناقد ينبههم إلى ذلك.

هنا تبرز بجلاء مشكلة "الاستعارة" التاريخية والأسطورية والشعبية...إلخ.. لشخصيات كبيرة. لكنّ ذلك يُعَدُّ أمراً غير خطير فيما إذا كانت الاستعارة من عالم الجن والخرافات والخيال العلمي، لأنّ هذا العالم غير متعيِّن أو مشخَّص أصلاً، وما يدور الحديث عنه ما هو إلا تكهُّنٌ وتخيُّل. وهذا يسمح للمؤلف وللأطفال بأنْ يقترحوا أشكالاً باهرة قوامها ليس الواقعَ بل الممكنُ، أو المستحيل الممكن حسب أرسطو، وكما يقترحه الفنّ تحديداً في تجلياته العجائبية والغرائبية.

ومع ذلك فإننا نملك الكثير من النصوص المسرحية التي تضجّ بشخصيات الملوك والأمراء والقادة، ويقوم الأطفال بتمثيلها من دون حرَج فني ـ درامي على الإطلاق. ومن المؤكد أنّ هذا الأمر ناتج عن أنّ تلك الشخصيات مكتوبة بأسلوب طفلي، بحيث يظل الملك ملكاً، لكنه يسلك سلوكاً طفلياً. ويعرف معرفةً طفلية، وثقافة طفلية ويتكلم بلغة طفلية.

ويذهب الاعتقاد لدينا إلى أنّ هذا النوع من الكتابة يحتاج إلى خبرة ودراية ومهارة بالفن المسرحي نفسه لخلق شخصية متكاملة ومنسجمة ومتطورة، ذاتِ لغة لا تفارق لغة عالم الأطفال، ولكنها تختلف عنه، وأفعالها تشبه أفعال الأطفال، لكنها أفعالُ ملوك وأمراء أو قادة أو عمال أو تجار كبار. ولهذا نرى ـ وعلى الدوام ـ روعة تماهي الأطفال بالشخصيات وعشقهم لها باعتبارها تنسجم مع ثقافتهم ومعارفهم وتجاربهم...إلخ، حيث يتحقق اللعب الإبداعي بشكل باهر.

إنّ مفهوم "الاستلهام" أفق مفتوح ومشحون بالخيالات المجنحة، لأنه يسمح للمؤلفين بإجراء انزياحات وانحرافات كثيرة عن الواقع بما يخدم رؤاهم الفنية والفكرية، كما تسمح في النهاية بمقاربة الواقع الفني بالواقع التاريخي القديم أو المعاصر، شريطة أنْ لا يتفجر النص الدرامي فيما بعد عن "لا معقولية" ولا منطقية فنية. ولهذا فإننا نتذكر على الدوام اقتراحات أرسطو حول الإبداع الدرامي الذي يكون أحدَ هذه الاحتمالات:

1- **ما كان**
2- **ما هو كائن**
3- **ما يمكن أنْ يكون**
4- **ما يجب ـ ما ينبغي ـ أنْ يكون**

وهي احتمالات كان أرسطو قد لاحظها من خلال تأمله للنصوص المسرحية اليونانية التي قرأها أو شاهد عروضَها. فإذا ما ألحقنا بما تقدم إجراءات أخرى تدعمها لنتج لدينا نص درامي متقَن. لأنّ هذه الإجراءات، او الاحتمالات، تسمح للدراما بأن تتجلى في:

1- ما هو ممكن.

2- ما هو مستحيل لكنه ممكن.

3- ما هو ممكن لكنه مستحيل.

الأمر الذي يفسح للكتابة الدرامية بأنْ تجول في فضاءات مكانية وزمانية رحبة كما فعل الكاتب المسرحي الساخر (أرسطوفانيس) في مسرحية الضفادع مثلاً.

بناء على تلك الأفكار نرى أنه لا بد لنا ـ لاستكمال الصورة ـ من رؤية العرض المسرحي الطفلي من حيث هو صورة منظورة ومدرَكة مباشرة من قبل جمهور الأطفال هنا والآن، ومن خلال اللعب المسرحي الذي هو أشبه بلعب الأطفال المبرمج والممنهج.

* * *

الفصل الخامس
العرض المسرحي الطفلي
رؤية نقدية

مقدمة:

إنّ الحديث عن مسرح الأطفال لا يغادر البنية الرئيسة المكوِّنةَ لهذا الفن الذي يقوم على ضرورة وجود ركنين رئيسين في العملية المسرحية هما كما قدّمنا سالفاً:

1- الممثل

2- المتفرج

ومن دون هذين الركنين لا وجود للمسرح، ولا لعرض مسرحي. **لأن المسرح منذ نشأته الأولى كان يعني ـ وما يزال وعلى الداوم ـ أنه مكان للرؤية، أو المشاهدة، أو الفرجة.**

وعلى هذا فإنّ عرضاً مسرحياً موجّهاً للأطفال لا بدّ له منْ مراعاة الاعتبارات التربوية والفنية من حيث اختيارُ النص، شكلاً وموضوعاً ومضموناً، واتجاهاً جمالياً وسلوكياً، وهدفاً تربوياً اجتماعياً، لتعزيز وتكريس العملية التربوية الشاملة، وتحقيق المتعة والفائدة، إضافة إلى اعتبار مكان العرض وزمانه وطوله وشكله، ومكوناته وعناصره.. إلخ. ولسوف نناقش أهم مكونات وعناصر العرض المسرحي الموجه للأطفال في ما يلي.

1= النص المسرحي الدرامي:

ما يجب التنبيه إليه هو أنّ النص المسرحي الأدبي يشكّل مَدار الجدل الدائم والحوار النقدي المستمرّين بين المتخصّصين والمحترفين والهواة والمربّين وعلماء التربية وعلماء نفس الطفل. وقد اتفق الجميع على أنّ البنية الفنية لنص الأطفال المسرحي لا تختلف عن النص المسرحي الموجّه للكبار.

غير أننا في نصوص الأطفال مدعوّون إلى تقديم الأفكار والمعاني الإنسانية النبيلة كالحرية والعدالة والمساواة والاشتراكية والثواب والعقاب والحق والخير والجمال، وغير ذلك، في أشكال حركيةٍ وأحداث وأفعال تقوم بها الشخصيات ولا ترويها للأطفال رواية، لأن الحركة أقوى من اللغة، وأعظمُ تأثيراً وثباتاً في الدماغ البشري. وهذا هو مضمون كلام أرسطو من أنّ المسرح ـ التراجيديا ـ فعلٌ وأحداثٌ وليس رواية وسرداً. هذا من جهة.

من جهة أخرى فإنّ الأطفال، كالكبار، يرفضون الحديث عن الأفكار المجرّدة في المسرح، لأنهم لا يمكنهم إدراك المعاني والمفاهيم المجرّدة.

ولما كان بعض مكوّنات النص المسرحي واضحاً ومدْرَكاً مباشرة كالمكان والزمان والملابس وأسماء الشخصيات والإضاءة...إلخ، فإن عناصر أخرى في الحكاية والعرض كالتمهيد والعقدة والمشهد الإجباري والصراع وعوالم الشخصيات الداخلية تظلّ مغلّفةً بأسرار الصنعة الماهرة، حيث يظن بعض المسرحيين، أو المتطفلين على المسرح، كتّاباً ومخرجين وممثلين بأنّ مجرّد إطلاق اسمٍ على شخصية تتكلم يعني وجود هذه الشخصية درامياً، وبأنّ مجرد وجود حوار صاخب بين شخصيّتين هو صراع. وهذا يعني أن تبسيط الحكاية وتبسيط وتقزيم مكوناتها سوف يقزّم معه جميع تلك المكونات الفنية والدرامية والفكرية. ومن المؤكّد أنّ هذا التبسيطَ الفاحش في النص المسرحي الطفلي هو الذي يجعل من العرض المسرحي تزييفاً وتزويراً للفن.

ولعل غيابَ الملامح الفردية الخاصة بالشخصية الدرامية وغيابَ هدفها الدرامي الذي نفتقده في الأعم الأغلب من النصوص المسرحية المكتوبة للأطفال، وغيابَ البطل المضاد السالب هو ما يمنعها من أنْ تكون شخصية برغم كل ما تقوله

من كلام؛ شعراً كان أم نثراً، ومهما كانت بلاغة هذا الكلام أو الحوار، ومهما ادّعى المؤلّف المسرحي أو المخرج ذلك، وهو ما يمنع من أنْ يكون النص والعرض جديرين بالمتعة والفائدة!

نقول ذلك لأن الأطفال يتوقون على الدوام إلى بطل يتماهون فيه لأنهم يحبونه، مما يعني أنّ الشخصيةَ ـ البطلَ والأحداثَ التي تجري أمام الأطفال واقعٌ منظور دائماً كونه مجسَّداً في علاقات حركية تناحرية.

أما غياب الصراع لعدم وجود أطرافٍ أندادٍ فإنه يجعل من النص والعرض مجرد ثرثرة لا طائل منها. لذلك نجد أنّ هذا النوع من اللا مسرح يفتقد إلى التشويق والتحفيز والإثارة والفاعلية، وإلى كل ما يشجّع على متابعة الحكاية والعرض، لأنه لا شيء يجري، أو يحدث، برغم وجود الموسيقا والرقص والغناء والاستعراض وتوافر عناصر الفرجة الأخرى، وما أكثر هذه العروض التي رأيناها في سورية على الأقل، أو ما شاهدناه من عروض عربية من خلال التلفاز! ولهذا فإنّ الصراع **حركةٌ، وحركةٌ مضادّة**؛ أي هو **فعلٌ وردُّ فعل**. إنه بالتحديد **أفعال تجري أمام الأطفال مباشرة، والآن**.

لذلك كان لا بدّ من إثارة السؤال الأكثر أهمية في أي عرض مسرحي بعامة، وفي العرض المسرحي الموجه للأطفال بخاصة، هو:

- **على مَنْ سوف نركّزُ انتباهنا واهتمامنا ومتابعتنا من الشخصيات المسرحية الفاعلة كمتفرّجين**؛ كباراً وصغاراً، وذلك ضماناً لاستمرار طقوس الفرجة القائمة على الاهتمام بمركزية الحكاية، ومركزية أبطالها المتصارعين، ومركزية الحدث **الدرامي من جهة؟**

- **وعلى ماذا نركّز انتباهنا من جهة الأفعال و الصراع من جهة أخرى؟**

وذلك لأن هذين السؤالين يشيران بوضوح مطلق إلى حيوية العرض المسرح وفاعليته وتأثيره في جمهوره أيا كان نوع هذا الجمهور!

2= التماثل والتماهي مع الشخصية النموذج:

إنّ أهمية الحركة التي نتكلم عنها لا تقلل من أهمية النص المسرحي، لأن هذا النص سوف يحدد الشخصية الرئيسة التي سوف يتعاطف، أو يتماثل، معها الأطفال الذين يُبدون اهتمامهم أولاً بأول بمعرفة **مَنْ هو البطل؟** بغض النظر عن كون هذا البطل طفلاً أو كبيراً! ولهذا لا بدّ من التأكيد الدائم على العناية ببناء شخصية البطل موضوعةً في إطار الفعل الدرامي، وليس الوصفَ والسرد الكلاميَّ، وفي مواجهة الشخصية المضادّة للبطل، باعتبارها الدافع الرئيس درامياً إلى التطوّر الخلّاق، لأنّ من صداميهما وصراعيهما تنشأ الأحداث المسرحية المشوّقة والمثيرة والمحفزة على متابعة العرض بكليته.

ما يبدو مهماً في تلك النقطة هو أن الأطفال سوف يتماثلون مع شخصية البطل لأنه نموذجهم التوّاقون إليه، لأن **التماثل هو علاقة إدراكية مع الذات**؛ علاقة تقوم على فكرة التشابه بين الذات والنموذج الذي يتمّ إدراكه حسيّاً.

بل إنّ التماثل ينبع أصلاً من حاجة الأطفال إلى شيء ما؛ هو الشيء نفسه الذي تعيشه، أو تعمل له ومن أجله الشخصية النموذج. **إنّ الأطفال يتوقون إلى ما يرغبون في أنْ يكونوه على الدوام ولا يرغبون في ما هو كائن.** وهنا بالتحديد يكمن جوهر الشخصية النموذج المتمثل في أنه يحدد بشكل غير مباشر ما يمكن أنْ ـ أو ما سوف ـ يكون عليه الأطفال في المستقبل. **إذن: إن الشخصية النموذج في مسرح الأطفال هي مشروع صيرورةِ وكينونةِ شخصياتِ الأطفال المستقبلية.**

ولهذا وجب على الكاتب والمخرج المسرحيَّيْن أنْ يصوغا البطل النموذج بدقّة ووعي من الداخل والخارج من دون أنْ ينسيا أنّ البطل لن يصبح كذلك ما لم يُزَجَّ في صراع مع الطرف الآخر النقيض له لكي يتمّ تبنّي الشخصية النموذجية منْ قِبَلِ الأطفال والتعلُّم منْ خلال أفعالها وسلوكها مجموعةَ القيمِ والأهداف التي يسعى إليها العرض المسرحي. وهذا يتطلّب مؤلّفاً ومخرجاً مثقّفَيْن واعيَيْن بعالم الأطفال، قَدْرَ ما هما فنانان مبدعان. كما يتطلَّب الأمر ممثلين وفنيِّين لا يقلون ثقافة ومعرفة عن المؤلف والمخرج.

وعلى هذا فإن العرض المسرحي بعامة، ومسرح الأطفال بخاصة، هو عرض حركي مرئي. أي إنه صور مرئية وصوتية مسموعة متتابعة تخضع لحتمية الظهور والاختفاء، والنور والظل.

إنه صور ما إنْ تظهر حتى تختفي، وما إنْ تختفي حتى تظهر بفعل التعاقب الزمني الخطّي إلى أنْ تكتمل حكايةُ ـ حبكة ـ العرض في صياغات تكوينية جمالية معبّرة.

وما دامت الحركة صورة، والعكس صحيح، فإنّ للصورة الحركية جملةً من الوظائف الجوهرية التي لا بدّ من تحقيقها:

1- على الصورة أنْ تحكيَ عن شيء، أو أنْ تحكيَ قصة.

2- على الصورة أنْ تبلْوِرَ مشاعر الأطفال بشكل حسّيٍّ ملموس، وأنْ تثير ذلك لدى جمهور الأطفال.

3- علي الصورة أن تبلور العلاقات الدرامية بما هي علاقات اجتماعية متناحرة بحسب مهام كل شخصية وأهمية هذه المهام.

3= الصراع المسرحي ـ الدرامي:

وعلى هذا لا بدّ للمؤلّف والمخرج والممثل وجميع الفنانين الآخرين من مراعاة التوازن بين الخير والشرّ في النص والعرض لضمان الفاعلية المسرحية والتأثير العاطفي في الأطفال.

إنّ النمط الرَّثَّ للشرير المضحكِ الذي يتعثّر في مشيته فيقع دائماً، أو يتلعثم في كلامه فلا نفهم منه شيئاً، أو الذي يبدأ بفعل، أو عمل، ولا يقدر على إتمامه لهو أمر بالغ السوء. لأنّ ذلك كله سيجعل من البطل الخيّر عرضةً للسخرية باعتباره غير كفءٍ في ميزان الصراع. لأنّ البطل الشرير المضادَّ مَعُوقٌ وعاجزٌ، مما يجعل القوتين المتصارعتين غيرَ متكافئتيْن، وهذا أول الطريق إلى التزييف والتزوير الفني والكذب على الأطفال!

ولهذا يتمّ التأكيد، وعلى الدوام، **أنّ الصراع الدرامي لا بدّ وأنْ يكون بين إرادتيْن حرّتين واعيتين متكافئتيْن متناقضتين على هدف واحد تسعى إليه كلتاهما.**

إنّ (التحقيق الكامل للصراع في المسرحية يتطلّب فقط أنْ يتجاهل الكاتب شِدَّةَ حساسية الطفل المَتَوَقَّعَةَ، وأنْ يركّز على مستوى الصراع الضروري لتطوّر الحدث. فالشرّ الذي لا مبرر له غيرُ مطلوب [....] والخطُّ الأساسي الذي يجب اتّباعه في الصراع هو تقديم حدّ ممكن من الخير والشر).[1]

إنّ تحقيق ذلك يعني أنْ تظهر جميع القوى ـ في المسرحية ـ في حالة من التكافؤ والنّدِّيَّة والمساواة. الأمر الذي يجعل من انتصار البطل في النهاية انتصاراً مشروعاً، كونه قام على بذل الجهد والصبر والمعاناة والشجاعة والتفكير الواعي، وغير ذلك مما يجب أنْ يتوافر لكل شخصية مهما كان نوعها ومستواها وفاعليتها في الحدث وحركة الصراع. وأيُّ تبسيط لذلك بحجة قصور وعي الأطفال وعدم فهمهم لما يجري أو عدمِ فهمهم للحبكات المركّبة هو ادّعاء غير علمي ما لم نقدّم عرضاً ملتبساً غامضاً، أو عرضاً مفتّتاً غير مترابط وغيز متجانس.

إضافة إلى ذلك فإنّ البطل الذي يتمّ إنقاذه من الشرير بوساطة سحر أو حيلة أو قوّة خارجية أو مساعدة غير مشروعة يصبح مجالاً رحباً لسخرية الأطفال قَدْرَ ما يرفضونه. لأنّ هذا البطل غير قادر على أنْ يَحُلَّ مشكلاتِه بنفسه، من دون أنْ ننسى الأهمية الفائقة لمساعدة الأصدقاء المعقولة والمبَرَّرَة. وهذا يعني أنّ مثل هذا البطلِ ليس هو (**البطل النموذج**) الذي يتوق الأطفال إلى أن يكونوه كما قدمنا سالفاً. وأمر كهذا يجعل النص والعرض ساذجين يميل عنهما الأطفال سريعاً.

وما دامت الشخصيات المسرحية تسعى إلى تحقيق أهداف واضحة ومحددة فهذا يعني أنها تسعى إلى إنجاز نهايات سعيدة لمشكلاتها وغاياتها. وهذا يعني من جهة الكتابة والإخراج الدراميين أنه لا بد من مكافأة تلك الشخصيات بما ينسجم مع جهودها ومعاناياتها ومكابداتها التي عاشتها سابقاً. لذلك كان لا بدّ من نهايات سعيدة، وعوالم مثالية لهذا الشخصيات، تماماً كما لابد من تقديم نهايات محزنة وقاتمة لشخصيات الأشرار تنسجم مع أفعالها وسلوكياتها وأفكارها التي كانت تمنع

---

[1] مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج: موسى غولد برغ. ص 144. ترجمة صفاء روماني. دمشق. وزارة الثقافة 1991

البطل النموذج ـ الخير ـ من التقدم لتحقيق أهدافه، بالرغم من أننا مطالَبون أيضاً بتقديم مشكلات الحياة الاجتماعية الواقعية بكل ما فيها من آلام ومصاعب ومصائب ونكسات. لأنّ الأطفال يحبّون أنْ يرَوا، ويناقشوا، مشكلات يعرفونها.

4= العنف في مسرح الأطفال:

لقد ذهب كثير من علماءِ التربية وعلمِ نفس الطفل وكتّابٍ مسرحيّين ومخرجين مربّين إلى أنه لا بأس من تقديم بعض العنف على المسرح ليكون جرعةَ وقايةٍ وتحصيناً مفيداً، شرط أنْ نُظْهِرَ في السياق الدرامي خطرَ العنف على حياة الإنسان بعامة، وعلى الأطفال بخاصة، وبما يربّي موقفاً فكرياً وأخلاقياً وسلوكياً لديهم للابتعاد عن العنف المدمّر بكل مظاهره، واتخاذ موقف مضاد منه الآن، وفي المستقبل.

ولعل هذه القضية تثير الكثير من الاعتراض لدى بعض المسرحيين وهذا أمر مفهوم بشكل عام. لكن هذا أمر غير مفهوم حين نتذكر على الدوام أن مفهوم الصراع الدرامي يتضمن شكلاً من أشكال العنف إن لم يكن هو نفسه عنفاً مباشراً.

والحقُّ أن كل صراع درامي هو في حقيقته صدام مباشر بين شخصيتين متناقضتين على هدف ما كما قدمنا سالفاً. والصدام اشتباك ينتج عنه أضرار مادية ونفسية واجتماعية وأخلاقية واقتصادية.. إلخ، خاصة ما كان منه صداماً جسدياً. **إذن فالعنف موجود بالقوة في طبيعة الصراع ووظيفته وليس مفروضاً عليه من خارجه.**

ولعلنا لا نجانب الصواب حين نرى إحجام الأطفال عن تصديق انتصار البطل على خصمه وقد تبارزا بالسيف خارج منصة المسرح؛ أي بعيداً عن أنظار الأطفال، لأن الوصف والسرد أضعف تأثيراً في إقناع الأطفال بقوة البطل ومهاراته العملية في القتال أمام خصم قوي وعنيد، مما يحقق اقتناعاً غير تام بجدارة الانتصار.

وعلى هذا فإن فعل المبارزة أمام الأطفال يتضمن بالضرورة عنفاً، ويتضمن إقناعاً أكيداً بأهمية انتصار البطل على خصمه، لأن الأطفال أنفسهم يعرفون ذلك بسبب ممارستهم لألعاب صدامية مثل لعبة (عسكر وحرامية) التي تتضمن كثيراً من

العنف الجسدي والنفسي، مما يجعل انتصارهم في اللعبة أمراً مثيراً لهم بسبب ما يشيعه هذا النصر من لذة كان العنف فيها أداة هذه اللذة التي هي ثمرة الانتصار وصورته.

على أنّ أخطر ما يجب التنبُّه إليه هو تزييف الحقائق والأفعال في المسرح نصاً وعرضاً. ولَكَمْ نبَّه إلى ذلك المخرج العظيم والمربي المسرحي الروسي **ستانيسلافسكي**. ولهذا يمكن القول: ما أكثر ما قُدِّم من عروض مسرحية للأطفال فيها الكثير من التزييف! غير أن الأطفال سوف يدركون ذلك سريعاً بسب خبراتهم الناجمة عن ألعابهم الجسدية العنيفة. ولكنْ لا بد من الاحتراز على العنف المبالغ فيه، لأنّ المبالغاتِ غيرَ المُبرَّرَة تشكّل مواقف سلبية مضادّة للنص والعرض بكل مكوّناتهما، مما يعني أنه لا بد من الحرص الدائم على احترام الأطفال، وبتمتيعهم بحكاية مشوّقة متسلسلة زمنياً، وبأحداث مترابطة ومعقولة، وابتعاد عن التطويل والاستطرادات والحشو وغير ذلك مما لا فائدة منه، وفيه.

إن الكتابةَ المسرحية والإخراجَ المسرحيّ للأطفال ليسا بالأمر السهل. ليس لأنّ ذلك يتطلّب وعياً بعالم الأطفال، ومشاعرهم، وأساليب تفكيرهم، واحتياجاتهم الروحية وحسب، بل لأننا مطالبون على الدوام بإظهار احترامنا الصادق لهم ككائنات مفكّرة، حساسة، مدركَة، وأنْ نتوجّه إليهم كأناس بالغين، وكأطفال في الآن نفسه، لأنهم يستطيعون فَهْمَ عواطف الكبار وانفعالاتهم. ولكنهم أيضاً يمتلكون عواطفهم غيرَ الناضجة بعد.

تبرزُ لدى الأطفال حاسة الاندهاش جليةً، واضحة، من كل شيء. وهي حاسة منفصلة عن حياة معظم الكبار، لأنّ قدرة الأطفال على التصديق أكبر منها عند الراشدين. إنّ الأطفال يدركون الأمور بعمق أكثر لأنهم أقلّ امتلاء، وأقل كَبْتاً. وهم يتقبلون الأمور بمقدرة بدائية نقية غير ملوَّثة، أو معقّدة حسب قول المربي ومخرج مسرح الأطفال موسى كولدبرغ. بل إنهم يميلون على الدوام إلى التشارك بعضهم مع بعض بغَيْريَّة عالية ومن دون أنانية، خاصةً اللعب، وهذا هو صُلْب العملية المسرحية من جهة العرض الذي لم يدْرِكْه إلا قلّة من المخرجين المسرحيين الذين يتوجهون إلى الأطفال!

5= الأساليب الرمزية:

لقد أثبتت التجارب المسرحية العالمية الموجَّهة للأطفال نجاعة الأساليب الرمزية المسرحية لأنها أقرب إلى لَهْوِ الأطفال من الأساليب الواقعية والطبيعية. وذلك لأنّ ممارسات الأطفال ذاتُ طابعٍ خياليّ محض. أي إنها ذاتُ طابعٍ رمزي. وهم أيضاً ميّالونَ إلى الأداءات الإيمائية والتمثيل الصامت والرموز السّرية والكلام الملغِز الرمزي والأحاجي، لأنها جميعاً تشكّل أدوات اتصال ممتعة فيما بينهم.

إن الأطفال يتماهون على الدوام بما حولهم، وبما بين أيديهم من أدوات وأشياء وأغراض. وهذا يعني أن استخدام الأساليب الرمزية في المسرح يغني الصورة البصرية والرغبة في التماهي والإسقاط، ويعزز عملية اندماج الأطفال بالعرض المسرحي عن طريق اندماجهم بالشخصية النموذج وبالأحداث التي تجري أمامهم، خاصة وأن الأطفال يستمتعون بكل أنواع اللعب الإيهامي. فإذا ما قدمنا لهم صورة من بساط الريح من خلال بساط عادي أو سجادة بالية، أو استخدمنا عصا على أنها بندقية أو سيارة.. إلخ، عبر حلول بصرية جذابة وحركة مسرحية باهرة وإضاءة مثيرة لحققنا إثارة ومتعة لا تعدلها متعة السرد والحكي على الإطلاق، وذلك لأن الأطفال يعيشون التجربة التي كانوا قد عايشوها فوق عيدان أحصنتهم الخشبية، أو طائراتهم الورقية، أو بنادقهم الكرتونية!

6= اللغة الشعرية:

الجدير بالتأكيد عليه هو أنّ الأطفال يحبون لغةَ الشعر ويفضلونها على النثر في المسرح، خاصةً الكلماتِ التي يوحي لفظُها بمعناها بسبب قِيَمِها الموسيقية والإيقاعية، ناهيك عن أنّ الشعر يمتلك قوة سحرية بسبب مجازاته واستعاراته وتشبيهاته وغموضه الفني الشفاف.

لكن الجانب الأكثر امتاعاً هو تلك الأنغام التي تنبعث من موسيقا التراكيب الشعرية، ومن تلك الإيقاعات المنسجمة التي توفرها السطور الشعرية المتنوعة والمختلفة الأطوال والموجات والأصوات اللغوية والعوالم التصويرية. بل إن لغة الشعر..

(تتصف بصفتين تضمّ إحداهما الأخرى: الأولى هي الإيقاع، والثانية هي الصورة، وارتباط هاتين الصفتين أو القيمتين بالانفعال أمر لا نحتاج إلى تأكيده، فالانفعال اهتزاز، والاهتزازُ سمة الإيقاع، والانفعالُ ظلٌّ دلالةٍ وإيحاء لا يمكن إيصالهما بالتعبير المباشر وإنما بالصورة).[1]

إذا كان الشعر تصويراً، أو صورة، والمسرح صورةً حركية فهذا يعني أن اجتماع الصورتين يدعمان بشكل أكيد حيويةَ التلقي الممتع عن طريق الإيقاع الذي هو اهتزاز ممتع. ولعل مثل تلك الخصائص تلتقي مع لغة الأطفال التصويرية الرمزية كما هي لغة الإنسان البدئي. وبالتالي يلتقي الطفل بذاك الإنسان و بالشاعر في عملية إبداعية مدهشة!

وكما تفعل المشاهد البصرية المتنوعة إيقاعياً من حيث الطول والتوسط والقصر والتعقيد والبساطة كذلك تفعل اللغة الشعرية، خاصة حينما تكون هناك مواقف عاطفية وإنسانية، وحين تكون هناك تمائم لغوية سحرية وغرائبية تضفي على الجو العام غرابة وغموضاً وتوقعات تحبس الأنفاس وتعزز التشويق لانتظار انفراج في الحبكة الثانوية أو الحبكة الرئيسة، أو ما يتعلق بمصير البطل المحفوف بالمخاطر.

إن اللغة الشعرية بما هي كثافة عاطفية هي في جوهرها انفعال ذو أثر بالغ الأهمية بالنسبة لإدراك الموقف الدرامي من قبل الأطفال، وذلك لأن اللغة الشعرية وفق هذا المستوى لا تقل أهمية وفاعلية عن فاعلية الصورة ذات الألوان والإيقاعات المتنوعة والدالة.

وإذا كان الشعر مسبوكاً وفق موازين شعرية إيقاعية تقليدية، أو وفق نظام التفعيلة، فالأجدى أن تكون تلك الموازين قصيرة، خفيفة، وأن تكون سطور شعر التفعيلة قليلة عدد الكلمات ليسهل على الأطفال قراءتها في حال القراءة، أو

---

[1] مقدمة لدراسة الصورة الفنية: الدكتور نعيم اليافي. ص 17 ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1982

فهمها ووعيها وتذوقها في حال السماع، ليشكل ذلك كله تناغماً إيقاعياً جميلاً مساعداً على تتبع الأحداث وانفعالات البطل النموذج الخير، والعدو الشرير والشخصيات الأخرى، ووعي مضامين النص المسرحي ومغزاه، خاصة الأغاني التي تكون مصحوبة في العادة بموسيقا ورقص تعبيري. وعلى هذا فالتنويع في الإيقاعات اللغوية يعمل على زيادة فاعلية التأثير التي تحدثها تنويعات إيقاعات المشاهد والألوان والإضاءة والديكورات والحركة والملابس وغير ذلك.

7= التكـــرار:

وإذْ كان الأطفال ميالين دائماً إلى تكرار كلامهم وألعابهم وحركاتهم وتعاويذهم وأحجياتهم من دون ملل أو كلل فهذا يعني أنهم يحبون التكرار المنتِج والبنّاء في المواقف الدرامية، شرط أنْ تُفيد هذه التكراراتُ في بناء ركنٍ من أركان الموضوع الدرامي المطروح، أو في تطوير الشخصية أو جانب من جوانبها النفسية أو العاطفية أو الاجتماعية وغير ذلك، لأنّ الأطفال يستطيعون بذلك أنْ يجدوا مبرراتٍ لتوقعاتهم الدائمة حول ما يجري أمامهم.

بل إن التكرار أحد السمات المهمة في عملية دمج الأطفال في أجواء المتعة كما يحصل في مشاهدَ السيرك حيث يقوم المهرجون بتكرار الحركات المتعثرة فوق حبلَ مشدود مرتفع فوق الأرض، وفي كل محاولة سقوط تنبهر الأنفاس وينشط الترقب والقلق والخوف الشفاف حتى يحل المهرجُ مشكلته وينتصر أخيراً على صعوبات المشي فوق الحبل أو الكرة.. إلخ.

إن التكرار المنتج هو دعوة إلى المحاولات الجادة لإنجاز ما هو معوق لنجاحاتنا ومكرِّس لإخفاقاتنا. وهذا يعني أن التكرار يتضمن الفائدة لأنه يتضمن التصحيح الدائم والتعزيز المستمر للغة والسلوك والقيم، كما يتضمنْ المتعة الناجمة عن هذا التصحيح والتعزيز، خاصة إذا قدرنا أن التكرار نوع من اللعب المقصود بهدف المتعة.

8= الحركة المسرحية:

تبدو أهمية الحركة واللعب في المسرح وشيجة الاتصال بالأطفال، لأن ذلك نابع من ميلهم الفطري إلى النشاط البدني والعنف، شرط أنْ يكون ذلك صادقاً ومنسجماً مع طبيعة الدراما، وليس محشوراً في العرض المسرحي حشراً.

إنّ ما هو مطلوب من المؤلف والمخرج كصانعيْن مبدعيْن للعرض المسرحي هو أنْ يعملا مع الممثلين والفنيين الآخرين على تقديم مسرح حركي آخذين بعين الاعتبار القول المشهور الثابت مسرحياً وتربوياً: (**أظْهِرْها... ولا تَقُلْها**) كما ينقل لنا مخرج مسرح الأطفال "**موسى كولدبرغ**"[1]، وكما أكدت **مراراً** عالمةُ التربية ومخرجة مسرح الأطفال "وينِفْريد وارد" في كتابها الجيد "مسرح الأطفال". مما يؤكّد أن الأداء المسرحيَّ هو رؤية بصرية. وقد علَّمنا أرسطو أنّ المسرح فعل وليس رواية أو سرداً.

وما دام الأطفال ميّالين بطبيعة تكوينهم إلى الحركة فإن مسرحية الأطفال أفضل نوع أدبيّ وبصريّ يتّسع، وبديمقراطية عظيمة، لفنون أدائيةٍ أخرى لها آثارها المدهشة، كالرقص والغناء والأكروبات والإيماء وغير ذلك مما قدّمنا سالفاً. ولهذا يعاني كتّابُ الأطفال والمخرجون معاناة شديدة لإنجاز عرض مسرحي مليءٍ بالصور الجميلة المتقَنة والمفيدة. لكنّ الأعمَّ من هؤلاء الكتاب والمخرجين لا يُعيرون الغناء والرقص أهمية جادة، وإذا فعلوا فإنهم لا يوظّفون ذلك توظيفاً مفيداً.

وإذا كان المسرح على الداوم قائماً على الحركة المعبّرة بكل مستوياتها فهذا يعني أنّ الحركة لغة إشارية ذات دلالات متنوعة وكثيرة تتضمّن التمثيل الصامت والإيماء. كما تتضمّن حركةَ الإضاءة والملابس والديكورات والأغراض واللوازم المسرحية لأنها مرتبطة دائماً بحركة الشخصيات في المكان والزمان. ولذلك فإنّ العناية بالتشكيل الحركي المدروس والواعي لطبيعة العلاقات الدرامية يعني تعميقاً لمضمون النص المسرحي وعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض وهي في حالة

---

[1] **انظر كتابه "مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج": ص 152. والقول لكاتبة الأطفال المسرحية (تشارلوت تشورينغ)**

الصراع المنشود من جهة الإخراج من خلال الصور المقترحة، الأمر الذي يحوّل العرض إلى صور بصرية دالّة ومعبرة.

إنّ **الحركة** في المسرح هي الصورة المادية الملموسة لدوافع ونوازع داخلية. بل إنّها في الجوهر تجسيدٌ للداخل الخاص بالشخصية الذي هو الفعل الدرامي وردّ الفعل لأنَّ الصراع المسرحي يَنْتُج عن صدام بين طرفَيْن متناقضَيْن، ومتكافئَيْن.

والحركة ـ بناء على ذلك ـ أكثر إيحاءً من الكلمة، لأنها علامة. بل إنّ الحركة أكثر انطباعاً ورسوخاً في الذاكرة من الكلمة لأنها حركة أجساد وأرواح وألوان وإضاءة وملابس، وغير ذلك. وهي تنسجم مع ميل الأطفال إلى الحركة الجسدية بعامة. وهذا أمر تستدعيه الضرورة الدرامية، كما تستدعي الحركةَ ضرورةُ النماءِ لدى الأطفال.

والحركة أعلى صوتاً من الكلمة لأنها أكثر بروزاً وحضوراً وفاعلية، كونها تسيطر على عيون الأطفال بخاصة، والمتفرّجين من الكبار بعامة، كما تسيطر على عقولهم وأفهامهم. ولهذا فإن مسرح الأطفال يحتاج إلى فنانين مبدعين؛ كتّاباً ومخرجين وممثلين ومصممي ديكور وملابس ومؤلّفي موسيقا. بل إنّ "ستانسلافسكي" طالب الممثلين على الدوام بأنْ يكونوا في مسارح الأطفال أفضل تمثيلاً، لأنّ تأثيرهم سيكون أفضل، وأكثر عمقاً منه لدى الكبار.

للاعتبارات السالفة، ولغيرها، فإنّ أول لَبِنَة في العرض المسرحي تقوم على وعي المؤلف المسرحي لطبيعة ووظيفة نصه الأدبي؛ أعني فاعليّته في جمهور الأطفال. ولهذا فإنّ اختياره لحكايته منوط باهتمامات الأطفال أنفسهم وتَوْقِهم إلى حكايات ترضيهم متعةً وفائدة. وبالتالي فإنّ على المخرج المسرحي أنْ يلتقط جوهر النص المسرحي ليصوغه حركةً منظَّمةً جميلة ومشوّقة.

9= اللعب:

لقد أجمع علماء تربية الأطفال على أنّ **(اللعب)** هو أحد أهمّ وأنجعِ الوسائل التي تحقق المتعة والفائدة للأطفال في مختلف سِنِيِّ حياتهم كتطور طبيعي وصحّي. وذلك لأن اللعب ليس مجرد تفريغ للشحنات الانفعالية والعصبية قَدْرَ ما هو تقويم

وتعزيـز للطاقـات الانفعاليـة وتنظيمُهـا ودفعُهـا نحـو عمـل خـلاّق نفسياً وفكريـاً وأخلاقياً وجسدياً.

لقد قدم علماء النفس والتربية تعريفات عديدة ومختلفة للعب. وبالرغم من اختلافاتهم فقد اتفقوا جميعاً على أنه نشاط يُقدِم ـ أو خبرة تُقدِم ـ للأطفال المتعة[1]. وسواء أكان هذا النشاط مقصوداً لذاته أم لا فإن ما هو موجود بالقوة في تعريفاتهم هو أن اللعب يقدم الفائدة للأطفال عن طريق التكرار في اللغة والحركة المسرحية والرقص والغناء والإنشاد وغير ذلك. وهذا ما تحققه اللغة الشعرية التي تسمح بكل شيء.

وإذا كان من خصائص اللعب و مزاياه أنه :

1- انعكاس للواقع

2- و ذو طابع ذاتي

3- ويوحد بين الصورة والفعل و الكلمة

4- ويتدرج من التلقائية إلى النظام

5- وأنه مظهر من مظاهر النمو.[2]

فإن تلك الخصائص والمزايا تتجلى بأبهى صورها عبر المسرح الذي هو نشاط جماعي ـ اجتماعي منظم ومنضبط ومقصود بذاته لصالح الأطفال جميعاً.

وعلى هذا فإن (اللعب) يقوم بدور مهمّ في حياة مجتمع الأطفال، لأنه يدمجهم بعضهم مع بعض في عملية تشاركية واحدة شرطُها الرئيس هو اللعبُ الإيهامي،

---

[1] انظر كتاب سيكولوجية اللعب: ص 23 ـ 24 ـ 25. الدكتورة أمل الأحمد والدكتور علي منصور. جامعة دمشق. 2004 ـ 2005. وانظر كتاب سيكولوجية اللعب: تأليف سوزانا ميلر حول تعريف اللعب والنظريات القديمة والحديثة التي عنيت باللعب، خاصة الفصل الثاني بعنوان (اللعب في نظريات علم النفس). ترجمة الدكتور حسن عيسى. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. عالم المعرفة 120. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1987

[2] سيكولوجية اللعب: من ص 27 إلى ص 31. الدكتوران الأحمد ومنصور.

وتقبُلُ الأطراف كافة لهذا الإيهام على مستوى التصديق الكلّي، مما يعني أنّ تلك العملية الجماعية لها قوانينها ونُظُمها المعتَبَرَةُ والمنضبطة. وهذا يعني أيضاً أنّ اللعب الجماعي سلوك اجتماعي ثقافي معرفي بالغ الأهمية باعتباره إنجازاً جماعياً، لأنّ أيّ عرض مسرحي كما قدّمنا هو (ممثل+ متفرج) يشتركان معاً في إنجاز هذا العرض، وغياب أحدهما يلغي المشروع كله!

إنّ تحقيق اللعب في أي عرض مسرحي مرتهن بجودة النص الدرامي وتكامليته أولاً، إذ لا بد له من توفير أحداث ذوات طوابع حركية في المكان والزمان وعلى مدى تطور الحبكة والشخصيات والصراع وغير ذلك، وبجودة التفكير الفني الخلاق لدى المخرج، وببراعة أداء الممثلين حركياً ثانياً، وجمال تصميمات مصممي الفضاء المسرحي من ديكورات وملابس وإضاءة وأغراض مسرحية وموسيقى ورقص وغناء وغير ذلك مما يستدعيه العرض المسرحي الحيوي والممتع!

10- الإيقـــــاع:

لِنتذكّرْ على الداوم أنّ العرض المسرحي هو صور يتتابع بعضها وراء بعض في نظام يعتمد على الظهور والاختفاء ما دامت الحكاية تسير وفق منطقها الفني الدرامي. وهو منطق إيقاعي باهر، لأن الظهور والاختفاء لا يطالان الرؤية البصرية وحسب، بل يطالان البنيةَ الإيقاعيةَ للعرض المتمثلةَ ببنية النص أولاً. فحيث يجب أنْ تكون هناك مَشَاهِد طويلة لا بدّ وأنْ تتبعها مَشَاهِدُ قصيرة أو متوسّطة الطول. وحيث يجب أنْ تكون هناك أداءاتٌ سريعة لا بدّ وأنْ تتبعها أداءاتٌ بطيئة أو متوسطة السرعة. وحيث تكون هناك ألوان فاقعة لا بد وأن تكون هناك ألوان أكثر هدوءاً، وهكذا، لتوفير انسجام إيقاعي من خلال الاختلاف والتنوع. ومن المؤكد أن ذلك كله إنما ينبع من طبيعة الأحداث الدرامية ومهمات الشخصيات وفاعلياتها في الأحداث، كما هي ناجمة عن طبيعة الصراع الدائر بين الشخصيات المتضادة والمتناقضة.

لهذا لا بد من اختراع، أو استلهام، حكاياتٍ تتوافر فيها تلك السمات الآنفة، خاصةً الشخصياتِ المُحَبَّبَة للأطفال التي يظهر فيها دور البطل الخير ودور البطل النقيض الشرير كإرادتيْن حرّتيْن واعيتيْن متناقضتيْن ومتكافئتيْن في القوة،

ومتصارعتين من دون أي تعسّف أو إكراه لجعل البطل الخيِّر خارقاً، ومفارقاً للواقع، أو جعل البطل المضادّ الشرير ضعيفاً خائرَ القوى ومتعثّراً في كل شيء، وغبياً..إلخ، كما يجري للأسف في كثير من النصوص المسرحية المنشورة، أو العروض المليئة بالجهل وعدم الدراية والخبرة التربوية، لأنّ مراعاة الوضع الإنساني يشكّل الأمثولة التربوية للأطفال، ولأنّ البطل النموذج هو المثال التربوي الذي يتعرض لأنواع كثيرة من المصاعب والمآسي والمشكلات العويصة، وعليه أنْ يجتازها ويتجاوزها بنفسه وبخبرته وجُهده، وبمساعدة آخرين من نوعه ضدّ قوى الظلم والشرّ والعدوان.

في تلك النقطة بالتحديد يبرز دور العرض المسرحي كصورة مرئية للأطفال. ولتحقيق ذلك فإنّ على المخرج أنْ ينطلق في صياغة عرضه من جملة أسئلة مهمة هي:

1- لمنْ سأُقدِّم العرض؟	= تحديد الجمهور.
2- ماذا سأُقدّم لهذا الجمهور؟	= الحكاية موضوعاً ومضموناً.
3- أين ومتى سأُقدّم العرض؟	= تحديد المكان والزمان.
4- كيف سأُقدّم العرض؟	= شكله البصري ـ الصوري.

إن السؤال الأخير هو أخطر وأهمُّ الأسئلة لأنه يتضمَّن الأسئلة السابقة، إذْ يتوقف على الإجابة إنجازُ الصورة الكلية البصرية التي يجب أنْ تستحوذ على قلوب وعقول الأطفال، والكبار، متعةً وفائدة.

إنّ العرض المسرحي كلٌّ لا يمكن تجزيئه على الإطلاق. لأنه يشكّل أمثولةً مدهشة يتعلم منها الأطفال من دون قسر أو إكراه أو موعظة مباشرة فِجَّة. وما دمنا حريصين تربوياً وفنياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً على إنجاز تربية فاضلة فإنّ الحرص على مسرح الأطفال ضرورة وطنية وقومية قَدْرَ ما هي ضرورة تربوية واجتماعية.

* * *

المراجع:

1- **مسرح الأطفال ـ فلسفة ومنهج**: موسى كولدبرغ. ترجمة صفاء روماني. وزارة الثقافة. دمشق 1991

2- **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**: الدكتور نعيم اليافي. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1982

3- **سيكولوجية اللعب**: الدكتورة أمل الأحمد والدكتور علي منصور. جامعة دمشق 2004

4- **سيكولوجية اللعب**: سوزانا ميلر. ترجمة الدكتور عيسى عصفور. مراجعة الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل. عالم المعرفة 120. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1987

الفهرس

هذا الكتاب 5

الباب الأول: في أدب الأطفال 7

الفصل الأول

الطفل وشواغل السرد القصصي النِّسْوي العربي (سورية نموذجاً) 9

1 ــ المقدمة 9

2- شواغل السرد القصصي الطفلي 11

3 ــ قصص الأطفال التعليمية ــ الأنسنة 12

4 ــ قضايا ومشكلات الطفولة 17

أولاً ــ الشاغل التعليمي القيمي 18

آ ــ نموذج الطفل العربي البطل المقاوم 18

ب ــ الطفل الحالم 26

ج ــ الطفل العاقل 30

د ــ الطفل العطوف / إيثار الغير 33

ثانياً ــ الشاغل المشكلاتي التربوي 36

أ ــ الطفل العدواني/ المشاكس 38

ب ــ الطفل الأناني ــ إيثار الذات 40

ج ــ الطفل الاتكالي/ اللامبالي 42

د ــ الطفل المحروم 45

هـ ــ نماذج متنوعة 46

ثالثاً = شواغل فنية ــ استنتاجات 48

المصادر والمراجع 52

الفصل الثاني

تقنيات السرد الدرامي في مجلات الأطفال (المسلسلات الطويلة نموذجاً) 55
أولاً = المقدمة: توصيف وتصنيف 55
ثانياً = من النص إلى الصورة 60
ثالثاً = سيناريو الموضوع البوليسي 64
* مجلة ستارز ــ الرجل الإلكتروني 66
رابعاً= سيناريو الموضوع الوطني ــ التاريخي 73
خامساً= الموضوع والقسر الفكري ــ الدرامي 79
الخاتمة 82

الفصل الثالث

تأثيث الفضاء الفني في شعر الأطفال (ممدوح السكاف نموذجاً) 83
مقدمة 83
أولاً= في الموضوعات 87
ثانياً= في المضامين 88
ثالثاً= بناء المشهد الفني التصويري 89
1 ــ المشهد الحركي ــ البصري 90
2 ــ المشهد البصري 92
3 ــ المشهد البصري ــ السمعي 94
4 ــ المشهد السمعي 96
5 ــ المشهد السمعي ــ البصري ــ الحركي 97
6 ــ المشهد التخيُّلي ــ السمعي 100
7 ــ المشهد التخيُّلي ــ البصري 102
8 ــ المشهد الشعوري ــ البصري ــ السمعي 104
رابعاً= في البنية الفنية 106
خامساً= في اللغة الشعرية 107
المراجع 109

البـــاب الثاني: قضايا فنية في مسرح الأطفال................................... 111
الفصل الأول: من تاريخ مسرح خيال الظل 113
مدخل.. 113
أولاً ــ شرق آسيا والمسرح 115
ثانياً – العــرب والمسرح... 121
آ – خيال الظل العربي... 121
ب ــ ابنُ دانيال وخيال الظل العربي 123
ثالثاً= مسارح الأطفال 126
رابعاً= سمات العرائس الظِلِّيَّة.. 128
المراجع.. 133

الفصل الثاني
مسرح الدُمى وعلاقته بالظاهرات الاحتفالية والدرامية 135
1= الظاهرة الاحتفالية.. 137
2= الظاهرة الدرامية 139
3= عروض الدُمى الشرقية.. 140
4= موضوعات الظاهرة الاحتفالية والدرامية....................................... 142
5= المحاكاة ــ اللعب ــ الإيهام 143
المراجع.. 155

الفصل الثالث:
مسرح الأطفال قضايا المصطلح وإشكالياته 157
1= مسرح الأطفال.. 157
2= مسرح الكبار للصغار 160
3= مسرح الأطفال الغنائي.. 162

الفصل الرابع: حول الكتابة المسرحية للأطفال.. 169
أولاً= البحث عن النص المسرحي الطفلي! 169
ثانياً= الكتابة المسرحية للأطفال 174

ثالثاً= من تقنيات الكتابة الدرامية 174
1 ـ الأنسنة 174
2 ـ استدعاء التراث الشعبي والأسطوري والتاريخ الواقعي 176
3 ـ الاستلهام 178

الفصل الخامس:

العرض المسرحي الطفلي رؤية نقدية 181
مقدمة 181
1= النص المسرحي الدرامي 182
2= التماثل والتماهي مع الشخصية النموذج 184
3= الصراع المسرحي ـ الدرامي 185
4= العنف في مسرح الأطفال 187
5= الأساليب الرمزية 189
6= اللغة الشعرية 189
7= التكـرار 191
8= الحركة المسرحية 192
9= اللعـب 193
10= الإيقـاع 195
المراجع 197

الكاتب في سطور

محمد بري العواني ـ حمص 1948.

- كاتب وملحن ومخرج مسرحي للأطفال والكبار.
- عضو اتحاد الكتاب العرب ـ جمعية أدب الأطفال.
- عضو نقابة الفنانين.

صدر له للأطفال والفتيان:

1- قمران ; مسرحيتان للأطفال. الشارقة 1998. الجائزة الثانية

2- التنين : مسرحية للأطفال. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1998

3- بستان المحبة : مسرحية للأطفال. دار المعارف. حمص. 2001

4- شموس لا تغيب : مسرحيتان للأطفال. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001

5- سيف الحرية.. نبوخذ نصَّر: مسرحية للفتيان. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2005. الجائزة الأولى في مسابقة وزارة الثقافة 2002

6- الأمير السعيد محمد عبد الكريم: سلسلة أعلام الناشئة. وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. العدد 2- دمشق 2011

7- وطن الورد الأبيض: مسرحية للأطفال. وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق 2012

8- شطّة.. في ورطة : مسرحية للأطفال. وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق 2012

كتب للكبار:

1- القوس والوتر.. دراسة في علاقة الشعر بالموسيقا: اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2008

2- أبو خليل القباني.. ريادة التجاوز: وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق 2010

3- عصفور الرمّان.. مراد السباعي: اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2012

يصدر له:

1- داود قسطنطين الخوري: سلسلة أعلام الناشئة. وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق2013

2- دراسات مسرحية.. نظرية وتطبيقية: وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق2013

3- المغامرة المستمرّة.. فرحان بلبل مخرجاً: وزارة الثقافة. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق2013

4- دراسات في أدب ومسرح الأطفال: اتحاد الكتاب العرب. دمشق2013

دراسات في أدب ومسرح الأطفال/ محمد بري العواني.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٣.- ٢٠٤ ص ؛ ٢٥ سم.-(سلسلة الدراسات؛ ٣).

١-٨٠٨,٠٦ ع و ا د ٢- العنوان

٣- العواني ٤- السلسلة

مكتبة الأسد


اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق

Inv: 1696

Date: 16/2/2016

يجتهد هذا الكتاب في تتبع بعض القضايا الفنية الخاصة بأدب الأطفال ومسرحهم
وقد وجَّه عنايته إلى قصص الأطفال المكتوبة بأقلام نسائية،
وإلى مجلات وشعر الأطفال، خاصة الجانب التطبيقي،
من خلال التحليل والتفسير والتأويل ونقد الأساليب الفنية ما أمكنه ذلك.
أما الجانب المسرحي فقد اهتمّ بقضايا فنية تتعلق في غالبها بفنّ الكتابة الدرامية،
كما ركّز على فن الإخراج المسرحي باعتباره حركةً هي أهم ما يميز عالم الأطفال بعامة.
غير أنّ الكتاب يتناول بأسلوب جديد
مسرح خيال الظل ومسرح العرائس- الدمى-
من وجهة نظر نقدية تكاد تكون جديدة تماماً من خلال تحليل الظاهرة الفنية
وعلاقتها بالمجتمع؛ مجتمع الكبار ومجتمع الصغار.


9 789933 211776



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر: داخل ا... ل.س
خارج ا... ل.س